

MIHAI POPA

ANTROPOLOGIE STILISTICĂ



EDITURA ACADEMIEI ROMÂNE



MIHAI POPA

**ANTROPOLOGIE
STILISTICĂ**

- Estetică -

EDITURA ACADEMIEI ROMÂNE

Calea 13 Septembrie nr. 13, sector 5

050711, București, România

Tel.: 4021-318 81 46, 4021-318 81 06

Fax: 4021-318 24 44

E-mail: edacad@ear.ro

Adresă web: www.ear.ro

Referenți: acad. Alexandru BOBOC
acad. Vasile TONOIU**Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României****POPA, MIHAI****Antropologie stilistică / Mihai Popa. – București: Editura
Academiei Române, 2017**

Conține bibliografie

ISBN 978-973-27-2824-6

81

Redactor: Magdalena BEDROSIAN

Tehnoredactor: Doina STOIA

Coperta: Mariana ȘERBĂNESCU

Bun de tipar: 15.10.2017. Format: 16/54 × 84

Coli de tipar: 16

C.Z. pentru biblioteci mari: 1:8.08

C.Z. pentru biblioteci mici: 1

CUPRINS

Nota autorului	7
ANTROPOLOGIA STILURILOR CULTURALE	9
Stil, valoare, devenire istorică	10
Expresie și conținut	14
Mythos și logos.....	18
Modul poietic și modul noetic	22
DAIMONION LA GOETHE ȘI BLAGA. IMPLICAȚII	
STILISTICE	27
Timpul poietic	27
Daimonic	29
Stilul și categoriile.....	36
Poietic și noetic.....	44
COMPREHENSIVNE ȘI DEVENIRE. TIMPUL –	
FACTOR AL UNITĂȚII STILISTICE.....	47
Modulațiile ființei. Rost, rostire, comunicare	48
Modulațiile ființei ca poiesis	52
Devenire și eternitate	54
Timpul – factor stilistic.....	56
Timp, posibilitate, creație	58
Timp și singularitate	60
IMITAȚIE ȘI ABSTRACTIZARE	65
Stilul influențează omul ca întreg	67
„Stigmatul stilistic”	69
Modalitatea abstractivă și modalitatea imitativă....	71
Configurația abstractă este acauzală.....	75
Simbolul și spațiul spiritual (poietic).....	77
Triunghiul reprezentării – independența conținuturilor	82

STILUL ABSTRACT	89
Frumos și abstract.....	90
Coerența conținutului	96
Stilul abstract în contradicție cu poiesis?.....	99
Poietic și dialectic.....	108
Autonomia stilurilor	118
Împreună, aici și dincolo. Reflecții asupra im- ginarului.....	125
Sensul abstracțiunii poetice	137
 CREAȚIA TRADIȚIONALĂ ȘI IDENTITATEA ROMÂNEASCĂ. REFLECȚII PE MARGINEA LUCRĂRII ORIZONT ȘI STIL A LUI LUCIAN BLAGA	145
 BALADA <i>MIORIȚA</i> ÎNTRE <i>MYTHOS</i> ȘI <i>POIESIS</i>: REPREZENTARE A UNUI RITUAL DE TRECERE	160
 VALOARE ȘI SEMNIFICAȚIE. ARTĂ ȘI SIMBOL ÎN CREAȚIA TRADIȚIONALĂ	185
 TRADIȚIE ȘI AUTENTICITATE ÎN CULTURĂ. IDEI ESTETICE PRIVIND RELAȚIA DINTRE NOU ȘI VECHI ÎN OPERELE DE ARTĂ	207
 DEVENIREA ÎN LIMITELE REALULUI LA NOICA	229
 ROSTIRE ȘI ROST AL GÂNDIRII LA NOICA	238
 Contents	247
 The Abstract Style	249

NOTA AUTORULUI

Istoria culturii pune în joc două deveniri esențiale: omul și opera sa. Cât din aceste două teme fundamentale ale creației își datorează devenirea una alteia rămâne, totuși, un mister: omul se reflectă în operă sau aceasta din urmă își modelează propriul creator este o întrebare la care ne străduim încă să găsim un răspuns. Credem că interacțiunea este modelatoare în ambele sensuri, dar se manifestă mai ales în ordine spirituală. Interacțiunea dintre om și operă poate fi analizată și din perspectiva antropologiei stilistice. Antropologia stilurilor devine astfel o parte a antropologiei culturii, însă modalitățile și principiile devenirii de sine, cultural vorbind, a omului și a creației sale, constituie cele două teme majore ale prezentei lucrări. Am decelat două mari arii de interes ale devenirii culturale care, totodată, sunt și două modalități de constituire a operei: imitația și abstractizarea. Totuși, ca fundament al acestora, credem că nu greșim, având în vedere principiile de constituire a operei, când considerăm a fi starea poietică și propensiunea sau modalitatea noetică, reflexivă și gânditoare, cea de-a doua, plăsmuitoare, generatoare, prima. Poieticității, ca principiu și mod de a fi stilistic, i-am acordat întâietate. Le-am privit ca moduri de a fi, într-o primă instanță, adică le-am acordat rangul de principii sau factori ontologici, în afară de care omul și creațiile sale nu își găsesc un rost. În al doilea rând, le-am considerat, din perspectiva ontologiei stilistice, și categorii fundamentale ale creației, care stau la baza oricărui domeniu în care omul se afirmă spiritual: poetic, plastic,

artistic în genere, religios sau ca mod de raportare la sacru, teoretic. În toate aceste domenii există un principiu generator, poietic, și unul ordonator, noetic, care se manifestă ca tendință abstractizantă sau ca una imitativă. Privite ca principiu spiritual de manifestare creativă și înțelegătoare a existenței umane, ele acționează istoric, ne modelează ființa ca devenire istorică, dar, mai adânc, ne modează stilistic. Următoarea perspectivă ce se întrevide după această sumară punere în temă este aceea a antropologiei *poiesis*, prima și cea mai importantă latură a umanului, în absența căreia istoria sa culturală nu are sens.

Majoritatea considerațiilor reunite în acest volum au constituit teme gândite și abordate pentru a fi publicate în vederea unui prim contact cu publicul. Au apărut în ultimii doi ani, într-o serie de volume sau periodice, precum *Studii de istorie a filosofiei românești*, *Studii de istorie a filosofiei universale*, *Studii de epistemologie și teoria valorii*, *Revista de filosofie*, sau au constituit obiectul unor comunicări la simpozioanele sau conferințele la care am participat. Partea centrală și mai dezvoltată a studiului, *Stilul abstract*, reprezintă tema căreia i-am acordat o anumită unitate, în care se concentrează reflecțiile ce ne-au preocupat atunci când am abordat subiectul cărții.

Autorul mulțumește doamnei Magdalena Bedrosian pentru redactarea textului, doamnelor Ecaterina Mirea și Violeta Mândrișor pentru culegere, ca și doamnei Mariana Șerbănescu pentru concepția grafică a copertei.

ANTROPOLOGIA STILURILOR CULTURALE

Din preistorie până în epoca modernă, oamenii se confruntă cu natura, cu semenii, cu propriile idei, iar această opoziție, aceste constrângeri îi modelează, îi fac, într-un fel, produsul propriilor acțiuni și reacțiuni. Experiența, *summa* de încercări și contramăsuri, experiența obiectivă a existenței în natură și în istorie sunt atât un dat, cât și un privilegiu: prin confruntări repetate, sensibilitatea omului excede cadrul naturii sale biologice, *egoismul natural* sau ferocitatea exersată biologic devenind egoism sau egocentrism cultural. Cultura evoluează ghidată fiind de imperativele egocentrismului primordial, deoarece, așa cum se știa din antropologia kantiană¹, omul se definește și prin raporturi și legături constrângătoare, autoimpuse, logice, estetice, practice. Înainte de a se deschide spre lume, conștiința este preocupată de sine. Ajunge să fie preocupată de lume, să-și cedeze, cultural, social, din propriile privilegii, să-și schimbe viziunea despre lume și semenii, despre alte conștiințe numai atunci când înlocuiește egoismul primar, care a fost legătura ei cu existența și cu sensurile spirituale pe care le găsește în lume, printr-un „egoism” *cultural*, eliberându-se de condiția sa natural-biologică. Eliberarea este, la început, renunțare la sine, ca

¹ Immanuel Kant, *Antropologia din perspectivă pragmatică*, ediția a II-a revăzută și adăugită, traducere, studiu introductiv, note și indici de concepte, bibliografie de Rodica Croitoru, București, Editura Antet, 2013, p. 31–34.

și la punctul său de vedere, la egoismul funciar, și acceptarea dialogului. Se poate considera, atât din punct de vedere psihologic, cât și din punct de vedere social, dar, mai ales, din perspectiva antropologiei culturale, că primul test al dialogului, care precedă conștiința alegerii libere, moral responsabile, are loc atunci când renunțăm la subiectivitatea pronumelui personal singular *eu* în favoarea pluralului *noi*².

Constrângerile și autoconstrângerile, legile și normele devin însă, în orizontul unei culturi, determinații acceptate, adeseori fiind incluse într-un model ontologic. Ele sunt nu atât un stil de viață, cât o necesitate culturală care ne eliberează din necesitatea legii (biologice sau istorice), pentru ca apoi să se transforme în valori.

Uneori, dacă valorile sunt liber asumate, conștientizate ca formatoare în sens spiritual (adică în sens preponderent subiectiv, fără a face abstracție de calitatea lor obiectivă), sub care ni le descriu o normă sau un concept, ele vor crea un cadru firesc al libertății de exprimare, un model asumat al propriei evoluții spirituale.

Stil, valoare, devenire istorică

Valorile asumate de către individ nu mai sunt reperele externe, care se impun individului uman ca norme obiective și necesare – etice sau pragmatice –, ci contribuie la modelarea ființei lui, îl determină să iasă din

² *Ibidem*, p. 34; *Kants Werke*, Akademie Text-Ausgabe, VII, *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*, Berlin, Walter de Gruyter & Co., 1968, p. 130.

egoismul constrângerilor care îi canalizează atenția spre sine și să se reverse spre ceilalți sub forma unui dialog al valorilor. Dacă, de exemplu, în prima etapă a dezvoltării eului sufletesc, omul este egoist în materie de gust, în următoarea etapă, a renunțării creative la sine, el se revarsă către ceilalți, devenind, din critic în genere, autocritic, asumând norma ca pe o certitudine internă, ca pe un general al său. Omul renunță, puțin câte puțin, la orizontul prezentului, la datul către care istoria sau biologia îl direcționează, propunându-și o reconfigurare creatoare nu numai a viitorului, ci și a trecutului, pe care dorește să îl recupereze creativ, într-o devenire consecventă cu sine, continuă, dar fără constrângerile unui finalism care să-i limiteze elanul intenției creatoare³.

Premisele unei antropologii a stilurilor culturale au fost fixate atunci când, în definiția omului, diferența specifică au constituit-o apartenența la o clasă socială ori exersarea unei activități culturale, sociale sau politice. Spre exemplu, când Aristotel definește omul ca *zoon politikon* ori când Platon imaginează „cetatea ideală” (*Republica*), în care clasa conducătoare, a înțelepților sau filosofilor, se definește, în raport cu celelalte categorii socio-profesionale, prin preocupări de natură spirituală, sunt avute în vedere nu numai determinațiile culturale ale ființei umane, ci și caracteristicile stilistice ale unei culturi: omul politic platonian sau cel aristotelic aparțin unei culturi a cunoașterii, ca și unei sfere de valori etice și politice integrabile *demos*-ului atenian, definită în opoziție cu valorile politice, etice sau culturale egiptene (al căror

³ Henri Bergson, *L'Évolution créatrice*, Paris, Félix Alcan, 1920, p. 42–43.

câmp stilistic este centrat în jurul post-existenței⁴) sau persane, care, dimpotrivă, „au un simț acut pentru faptele istorice, pentru dimensiunea «istorică» a realității”⁵, ori în totală contradicție cu „pseudovalorile”, în concepția grecilor, etice, religioase, promovate de populațiile barbare.

Însă, într-o antropologie culturală, importantă nu este atât apartenența declarată, cât ascendența istorică. Caracterul istoric pe care îl acordăm unui fenomen ne trimite, deși nu în mod obligatoriu, și la un câmp stilistic. În orice caz, nu putem face abstracție de valorile și caracterele stilistice atunci când ne gândim la o societate, la un grup și la individul integrat lor, deoarece acesta din urmă dobândește caracterele stilului cultural în care se formează⁶.

Individul uman dobândește nu numai caractere istorice, el este cultural integrat într-un set de valori care, așa cum spune Lucian Blaga⁷, aparțin numai unui stil; în acest sens îl putem numi om al Renașterii sau renașcentist, baroc, romantic etc. „Încălțăminte pe care o purta omul medieval, atunci și atunci, avea un aspect «gotic», ca și catedralele în care el se închina. Pușca cu care lupta

⁴ Lucian Blaga, *Ființa istorică*, ediție îngrijită, note și postfață de Tudor Cătineanu, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1997, p. 8.

⁵ *Ibidem*, p. 12.

⁶ Prin educație, Iulius Cezar aparținea câmpului stilistic elenistic, făcându-și studiile în insula Rhodos. „Substanța sa romană accepta acolo amprente elenistice puternice și directe.” Ascensiunea în ierarhia militară și politică romană nu-l va îndepărta de influența elenistică, ba, dimpotrivă, prin acțiunile sale militare și politice, el se va situa în afara ideii romane de stat. Trecând Rubiconul, Cesar dorește „puterea, nu numai de dragul puterii, ci pentru a schimba fața statului roman după idei «monarhice»” (*ibidem*, p. 89–95).

⁷ *Ibidem*, p. 25–48.

soldatul lui Ludovic al XIV-lea avea o înfățișare «barocă», la fel cu peruca regelui, la fel cu palatul în care acesta își semna decretele.”⁸

Miza unei abordări a stilului din perspectivă antropologică nu este decât una cu un conținut teoretic și, poate, în subsidiar, putem avea în vedere „aplicabilitatea” practică a acestor analize, în sensul antropologiei culturale sau etnografice. Perspectiva stilistică nu este nouă. Ea este inclusă în orice teorie culturală, estetică sau de istoria artei. Așa cum pentru istoria gândirii sau istoria științei, logica reprezintă cadrul sau structura în care și cu ajutorul căreia sunt integrate achizițiile teoretice, pentru istoria artei sau istoria culturii, stilul indică resursele creative și cadrul structural (formal și de conținut) în care se integrează fiecare operă. Stilul unei culturi caracterizează, pe de altă parte, gândirea, deși, în multe privințe, factorii sau determinantele stilistice provin din zone mai profunde, din subconștient. Resursele și direcțiile stilistice ale creației ori acțiunii umane caracterizează omul ca întreg, această constatare însemnând că particularitățile stilistice, antropologic vorbind, pot avea efecte inclusiv asupra mentalului, a modului de gândire sau comportamentului. În consecință, ipotezele sau enunțurile cu caracter stilistic nu vor avea decât consecințe indirecte pentru, să spunem, un tip de cercetare, ca antropologia pragmatică, în sens kantian; ele nu pot fi „utile” nici din perspectiva unei metafizici a moravurilor, care ar trebui purificată de tot ce este empiric pentru a pune în evidență o viziune apriorică⁹. Importanța lor ar consta într-o *aprofundare a*

⁸ *Ididem*, p. 40.

⁹ Imm. Kant, *Foundation of the Metaphysics of Morals*, traducere de Lewis Whit Beck, University of Chicago Press, 1949, p. 14.

logicii, dacă nu forțăm cuvântul, *apariției formelor culturii*, care, în stil, își află întemeierea deplină.

Totuși, apariția și dezvoltarea unui stil își au propria coerență internă, care depășește, ca anvergură tematică, „granițele” unei culturi. Deși apare în opere individualizate, fiind creația unor personalități de excepție – artistică, religioasă, etică, științifică –, stilul atinge un maximum de expresie în urma receptării, înțelegerii și comunicării mesajului intrinsec al operei. Poezia sau drama shakespeariană pot fi înțelese ca o „culme a manierismului european în gen creator”¹⁰, dar, ca expresie a geniului marelui englez, reprezintă și culmi ale creației universale.

Stilistic, omul renascentist baroc, romantic, pentru a folosi stilurile de expresie clasică, ca „prezență” spațială și istorică, integrează autori din diferite zone, țări sau epoci. Valorile, asumate, fie ele estetice, politice sau etice, sunt însă universale – nu au spațiu și, din perspectivă istorică, pot traversa epocile cărora le aparțin perioadele culturale respective. Însă, atunci când facem un enunț din punctul de vedere al antropologiei stilurilor culturale, relativ la „omul” romantic sau baroc, la sentimentele sau la tipul de trăire estetică ale acestui tip de reprezentare a stilului, ca și la „maniera” sau forma distinctă a operei, ne raportăm la o singură epocă și, uneori, la un singur grup.

Expresie și conținut

Cu cât stilul se disipează, devenind „modă” sau manieră, în sens de pastişă – uneori, cu valoare în sine –,

¹⁰ Gustav René Hocke, *Manierismul în literatură. Alchimie a limbii și artă combinatorie esoterică. Contribuții la literatura comparată*, în românește de Herta Spuhn, prefată de Nicolae Balotă, București, Editura Univers, 1977, p. 133.

funcția sa creativă se restrânge la o minoritate, la un grup sau o școală, ceea ce nu înseamnă că nu pot apărea, și în acest context, opere de valoare. Cu cât adeziunea la o valoare expresivă ajunge cvasigenerală, a grupului artistic (literar, muzical, plastic), a unui grup lingvistic, referința devine una internă, care atinge, chiar sub formă metaforică, într-o parabolă a lumii externe, lumea ca întreg.

Orice raportare stilistică – fie în sens metaforic, fie în sens concret, ca experiență directă – se face la o ființă istoric determinată sau la un grup uman, în care se oglindește orice valoare culturală¹¹. Sub acest aspect, ca asimilare a unor forme/valori culturale, stilul poate avea și o determinare ontologică, ca și o particularitate istorică. Regresul la memoria culturală – ca fenomen cu implicații axiologice – nu se face decât la un context istoric.

Stilul ne obligă să gândim formele, dar nu în desfășurarea lor abstractă, ci în înfățișarea concretă. Geneza lor este tot atât de bogată în semnificații ca și geneza formelor naturii. Chiar dacă acestora din urmă le aplicăm un coeficient fizical și matematic, cu alte cuvinte, le restrângem la un concept – cum ar fi cel de forță, energie, masă etc. –, nu cred că devin mai „prietenoase” ori mai maleabile pentru spiritul nostru însetat să le cuprindă, deși, pentru o anumită zonă ori perioadă a cunoașterii, ele pot fi stăpânite (ori cel puțin ne creează această iluzie).

Cam același sentiment îl putem avea față de formele bogate și diverse ale culturii, dacă le aplicăm conceptul de stil: anume, că vom înțelege „demonul originar”, goethean sau nietzschean¹², al creșterii și mișcării, ce se manifestă

¹¹ Karl Jaspers, *Philosophische Logik. Von der Wahrheit*, München, 1947, p. 399.

¹² Lucian Blaga, *Goethe*, în *Zări și etape*, București, Editura Minerva, 1990, p. 114–115.

în cultură prin intermediul unor indivizi de excepție (Leonardo da Vinci, Napoleon, Byron, Dostoievski, van Gogh), demon sau forță pe care n-am putea să le cuprindem sau să le înțelegem, așa cum înțelegem forțele care se manifestă în domeniul fizical sau biologic.

Bogăția de forme, văzută de Goethe ca o dorință explozivă de plasticizare manifestată de natura originară (*Gestalten*), căreia Nietzsche, în *Originea tragediei grecești*, avea să-i găsească o „traducere” stilistică pornind de la două tendințe opuse și complementare ale spiritului grec, dionisiac/apolinic, se manifestă mai pregnant în artele plastice. Opunerea acestei forțe originare nu se poate face decât tot printr-un impuls creativ, dar și prin spirit de observație, ca și prin voință de formă (*nisus formativus* – Blaga), printr-o constrângere a creației spirituale sub exigențele unui stil.

Așa cum ne dovedesc Nietzsche sau Blaga, doi dintre gânditorii cei mai preocupați de conceptualizarea fenomenului stilistic, stilul, în pofida oricăror constrângeri conștiente sau calculate, nu poate fi canalizat sau programat prin analiză sau introspecție, căci el ne poartă și ne determină mai profund decât o face propria noastră voință.

Totuși, ca o caracteristică interioară a ființei culturale, stilul nu este de nestăpânit; înțeles, cum ne spune Blaga în *Ființa istorică*, el poate fi aliat în creația sau acțiunea noastră social-istorică. Stilistic, din punct de vedere antropologic putem accede atât la formele mai generale ale unei culturi, în care sunt „turnate” sau reprezentate concepțiile cele mai cuprinzătoare, ontologice, cosmogonice, miturile fundamentate, cât și la formele concrete.

Primele forme sunt originare, anterioare celor științifice, însă, în istoria culturii, ele au mers mână în mână cu cunoștințele sau concepțiile pragmatice, cu achiziția sau descoperirea unor tehnici esențiale de supraviețuire: vânatul, pescuitul, agricultura. Acestea reprezintă momente cruciale, civilizatorii, memorate ca atare: cucerirea și stăpânirea elementelor naturii, precum apa sau focul, invenția unor unelte sau arme, precum arcul, plugul, a unor tehnici de locuire sau apărare etc. Deși, în descrierile etnografice (*ethnos* – popor, *graphia* – scriere), care reprezintă interpretări moderne ale culturii unei colectivități prin elemente sau caracteristici atât particulare, cât și universale ale vieții și concepțiilor despre lume, se rezervă un capitol special descrierii și interpretării miturilor și simbolurilor fundamentale (religioase, economice), identificarea stilistică a simbolurilor mitologice ce descriu fenomenele originare este mai greu de făcut.

Sunt, într-adevăr, în majoritatea epopeilor, legendelor, imagini-sinteză care reprezintă forme comune mitului și științei. „Prezența imaginilor-sinteză (sau a «fantasticului plin de sens») în ambele domenii a determinat pe unii teoreticieni (Nietzsche, Mach, H. Chamberlain, Weininger) să vorbească cu toată seriozitatea despre «miturile» științei, înșirând printre ele, bunăoară, construcțiile teoretice ale «atomilor», ale «vibrațiilor» și altele. Nu se poate totuși trece cu vederea faptul că imaginea-sinteză îndeplinește cu totul alt rol în gândirea științifică decât în creația mitică. În știință, imaginea-sinteză e întreținută într-o întreagă mreajă de raporturi abstracte, bănuite sau verificate, între realități. În știință, accentul teoretic cade pe aceste raporturi abstract-determinabile, iar imaginea-

sinteză e mai mult un sprijin psihologic al gândirii, ilustrarea concretă a unei articulații matematice și a unei structuri funcționale, pe care le întrezărim îndărătul fenomenelor. În mit, imaginea e aproape totul: raporturile abstracte dintre realități sunt complet înghițite de ea. Punerea în lumină a acestor raporturi abstracte rămâne, în cazul miturilor, o sarcină ulterioară a inteligenței.”¹³ Pornind de la ceea ce diferențiază știința de mit din perspectiva imaginilor-sinteză putem să întrezărim și ceea ce le apropie, anume, principiul poietic, de plăsmuire a unui univers spiritual.

Mythos și logos

Conceptul blagian al imaginii-sinteză ne permite să facem legătura, din perspectiva antropologiei stilului cultural, între două moduri de a cunoaște, cel mitologic și cel științific, ca și comparația între structura celor două universuri „de cunoscut”, precum și între modurile lor de a acționa în consecință. Iar acestea sunt posibile deoarece, dacă între cele două moduri de cunoaștere, sensibil-intuitiv și abstract-rațional, nu există diferențe în ce privește modalitatea în care le folosim, în calitate de facultăți cognitive, o diferență notabilă există între ceea ce cunoaștem și modul în care ne folosim cunoștințele. Pentru cunoaștere în genere, nu există „diferențe” de sens, de *orientare* în lume, diferențierea are totuși loc în ce privește scopurile, finalitatea cunoașterii.

Pe când modalitatea științifică ajunge la adevăruri care vizează *organizarea* experienței, a datelor pe care ni

¹³ Idem, *Daimonion, Mit și gândire*, p. 174–175.

le oferă faptele, într-un sistem conceptual, teoretic-abstract, care se poate „traduce” într-o structură logică al cărei echivalent, subiectiv și obiectiv, este *legea*, un raport obiectiv și necesar între fapte, fenomene, procese (între sisteme), modalitatea mitologică (*mythos* – povestire, *logos* – cuvânt) are ca finalitate o imagine-simbol, coerentă, bine structurată, reprezentând o *interpretare* (uneori cu elemente fantastice, estetice, mitic-religioase) a realității. Aceste imagini pot explica realitatea, fără a o distruge; nu o descompun în părți, ci o *povestesc*. Povestea este forma cea mai adecvată de expresie a *mythos*-ului, o formă artistică, adesea poetică, o vedere asupra lumii (*Weltanschauung*), o caracteristică, în esență, apropiată viziunii metafizice¹⁴.

Asemănarea mitului cu arta poetică, cu forma, dar și cu funcția *poiesis*-ului (putem vorbi despre *poiesis* ca despre o stare și funcțiune aparte, în care accentul se pune pe concepere, generare și creație; această stare proprie creației artistice, și nu numai, nu se opune funcției cognitiv-abstracte, de cunoaștere, ci vine în completarea ei), nu înseamnă și identitatea sa cu arta, deoarece această *identitate*, dacă există, este relativă numai la fundamentele actului de creație, semnificație invocată atât de povestitorul sau povestirea *mithos*, cât și de creatorul modern, de artist. Este o *tentație* cu semnificație veche, pentru oricare dintre „creatori” – care nu sunt *imitatori*, interpreți ai unui fenomen original, ci făptuitori, în sensul de *divino artista*, la care țineau atât artiștii renașterii.

¹⁴ Anna Tumarkin, *Dichtung und Weltanschauung*, „Logos”, vol. VIII (1919–1920).

Cu atât mai mult, artiștii moderni și contemporani care invocă o schimbare fundamentală în formele de expresie, apropiate, cel puțin în spirit, de formele „abstracte”, epurate de orice decor sau ornament inutil și redundant. „Este disprețuită arta care se pune la dispoziția vitrinelor muzeelor și expozițiilor, care-și plătește piedestalul prin prostituție. Imboldul pentru această investigație a conștiinței este neîndoielnic: pozițiile de graniță ale mării realități și mării abstracțiuni au aruncat în aer realitatea artistică până acum îngrădită cu grijă, și-au făcut-o permeabilă pentru realități extraestetice.”¹⁵ Artă se apropie de știință ca intenție; atât una, cât și cealaltă vor, anume, să dezvăluie misterul care înconjoară de pretutindeni realitatea, dar, pe când arta îl adâncește, cum spunea Blaga, știința îl vulgarizează prin experiment și tehnică.

Plecând de la identitatea de substanță a imaginii-simbol sau imaginii-sinteză, pe care o pune în lumină Lucian Blaga, ca fiind sursa fundamentală din care se pot inspira creația mitică și gândirea științifică, facem un pas mai departe, în urma căruia trebuie să căutăm apropierea și diferențele dintre cele două moduri de cunoaștere sau înțelegere a lumii.

Vom vedea că mitul și gândirea mitică ne introduc într-o lume (povestită, luminată simbolic de imagini emblematice cu valoare arhetipală) înspre care se întorc atât arta, cât și știința din zilele noastre, în efortul lor secund, care le apropie de metafizică sau mitologie, de a înțelege lumea, realitatea, sensurile lor ultime.

¹⁵ Werner Hofmann, *Fundamentele artei moderne. O introducere în formele ei simbolice*, Partea a II-a, vol. II, traducere de Bucur Stănescu, București, Editura Meridiane, 1977, p. 224.

Imaginile-sinteză ale științei moderne sunt, în esența lor, asemănătoare ori complementare imaginilor-sinteză ale gândirii mitice. Căci există o gândire științifică la fel de prodigioasă sau poate mai mult decât cea mitică – precum cea ilustrată de Blaga prin concepția științifică a lui Goethe relativă la teoria culorilor; potrivit autorului ei, fenomenele al căror rezultat este descompunerea spectrală „reprezintă «fapte și referințe» ale luminii în luptă cu întunericul”; cu referință la comportamentul sau creația demonică, plecând din alt domeniu, creatorul lui *Faust* face și o incursiune inversă, de la explicația psihologică modernă a comportamentului și gândirii creative a unor personalități excepționale (Napoleon, Byron), către o teorie comportamentală al cărei „concept” central devine o imagine-simbol, cea a „demonicului” orginar, care „ar fi o putere nu lipsită de-o oarecare transcendență, ce izbucnește în anumiți oameni”. Goethe împrumută această „explicație” de la antici, posibil de la Socrate, cu toate că între cele două „puteri” tutelare, transcedente și oraculare, imaginate de Goethe și Socrate, există deosebiri esențiale: „Oracolul interior al lui Socrate are ceva negativ. Demonicul socratic e un glas ascuns, care deconsiliază ocazional, te reține de la un pas greșit. Demonicul socratic e un geniu al restricțiunii morale. Demonicul goethean e o putere magică, un duh pozitiv, al creației, al productivității, al faptei.”¹⁶ Imaginea-simbol și creația demonică *versus* legea științifică sau concept sunt ipostaze paradigmatică a două modalități de cunoaștere opozabile și complementare, totodată, care dau seamă despre o antropologie a categoriilor stilistice.

¹⁶ L. Blaga, *Zări și etape*, ed. cit., p. 175–176.

Modul poietic și modul noetic

Aceste două paradigme ale cunoașterii sau modalități care stau la obârșia unor câmpuri stilistice cu totul diferite, le-am numit mai devreme modul poietic și modul noetic de cunoaștere. Vom vedea, cu altă ocazie, că aceste două moduri sunt în strânsă legătură cu două moduri diferite de înțelegere a timpului și spațiului. Pentru modul poietic, în care accentul se pune pe facere, plăsmuire, creație continuă, caracteristică este cronotropia sau timpul-rețea, opozabil timpului linear, determinist, cauzal, timp al legii abstracte și al cauzalității pozitive, timp al științei.

În acest studiu nu ne interesează atât structura mitic-simbolică sau abstract-științifică a imaginilor-simbol, cât caracterul lor stilistic, puterea de a se impregna în gândirea și în comportamentul omului și de a-l determina să-și revendice, mai mult inconștient, o anumită tradiție culturală.

Oamenii pot acționa în virtutea unui stil de gândire ale cărui rădăcini simbolice nu mai au o semnificație directă și imediată în propria lor conștiință. Dacă teoriile vechi și moderne apelează la imagini-simbol – teoria Big-bang-ului, teoria atomului, cea a relativității, teoria stringurilor, a universului expansionist sau a Multiversului, ca și metatoriile sau imaginile-simbol ale concepțiilor metafizice: mitul peșterii sau lumea ideilor ale lui Platon, substanța spirituală a lui Descartes sau monada lui Leibniz, lucrul în sine kantian sau Ideea Absolută hegeliană –, o fac, fiecare, dintr-o altă perspectivă și cu finalități epistemice diferite. Pe când pentru știință sau filosofie, imaginile sunt factori simbolici sau suporturi psihologice pentru construcții schematice, cu un grad înalt de

abstractizare, menite să facă intuitive conceptele și teoriile pe care le propun spre explicarea fenomenelor, pentru artă și religie, imaginile au rol fundamental, uneori încriptat și greu de descifrat, fiind eliptice, propunând o „soluție” independentă, dogmatică, o minus-cunoaștere blagiană, care își subordonează orice discurs sau îl pune în subtext, deoarece atât în creația mitică cât, însă, mai cu seamă, în cea religioasă ori în cea poetică, „imaginea e aproape totul: raporturile abstracte dintre realități sunt complet înghițite de ea. Punerea în lumină a acestor raporturi abstracte rămâne, în cazul miturilor, o sarcină ulterioară a inteligenței [...], ea se concretizează în așa măsură că dobândește oarecum o viață separată, din care ești nevoit să desprinzi tâlcul cu un nou efort intelectual.”¹⁷ Stilul și imaginile-sinteză au avut totdeauna un caracter particular, autonom, aducând la lumina conștiinței, potrivit concepției culturale a lui Lucian Blaga, factori stilistici determinanți care își au obârșia în inconștient.

Ignorând stilul, se pot face reflecții asupra „pozitivității” unui fapt de experiență? Stilistic, oamenii pot interacționa în funcție de anumite influențe culturale, care sunt determinări foarte generale în raport cu un anumit fapt de experiență sau cu o anumită formă de cunoaștere. Pe când într-un stil nu avem o situație concretă în experiență, acțiunea „pozitivă” ne pune într-o situație concretă sau într-o situație existențială. Stilul, totuși, „personalizează” relația cu un set de valori din perspectiva individuală, cel puțin ca „percepție” a formei unei opere literare: romantic este considerat omul care trăiește poezia sau drama din perspectivă istorică, dar și cel care trăiește estetic relația

¹⁷ *Ibidem.*

cu natura; totuși, ca referire la un gen special de simțire și creație, romantismul este un termen vag, deoarece „romantici” pot fi și poeții contemporani, nu fiindcă folosesc o anumită formă de expresie sau formă (gen) poetică, ci deoarece valorifică ori se raportează la o temă sau la o idee istorică, mitologică. Totuși, în funcție de context, aceste epitete nu sunt caracteristici stilistice, ele sunt clișee ori forme *ad-hoc* menite să modifice percepția. Nu se poate nega, cel puțin în artă, „pozitivitatea” unui anumit tip de experiență – în sensul că le încercuiește expresiv, lucru ce echivalează cu trăirea unei stări estetice –, dar, de cele mai multe ori, artistul are o experiență personală pe care o traduce sau o toarnă într-o formă de expresie, și nu invers. O temă istorică sau clasică, pentru Rodin sau Brâncuși, pentru Cézanne sau Picasso, vor constitui un pretext sau un subiect, dar în arta lor, stilul (autenticitatea trăirii și simțirea poetică) este contribuția personală și inimitabilă, iar nu referința formală, plastică ori compozițională, literară, ce se poate identifica într-o operă ori temă care aparține clasicismului sau romantismului. Întotdeauna vom considera opera unui autor prin prisma stilului propriu – pe care îl numim arta lui Rodin, Brâncuși, Cézanne sau Picasso –, chiar atunci când aceștia tratează un subiect, o temă în maniera unor clasici italieni ori folosesc acele forme, linii, culori. Stilul, ca perspectivă și referință autentică la un motiv mitologic – la care se revine periodic în artă –, nu ni se relevă ca o determinare abstractă, ci ca trăire poetică. „Plăsmuirile gândirii mitice sunt deci mai intuitive, mai palpabile decât ale gândirii pur conceptuale, dar nu atât de concrete ca ale mitului propriu-zis: gândirea mitică va circumscrie

puteri impersonale, entități, energii, ipoteze, care, prin numele ce li se dă, evocă o atmosferă mitică. Gândirea mitică se deosebește de «mitizarea» propriu-zisă, prin aceea că nu «personifică» *puterile* despre care ne vorbește, ci le închipuie linear reduse la o unică virtute.”¹⁸

Antropologia stilurilor trebuie să considere omul, artistul, creatorul, ca ființă concretă, cu trăiri specifice, și nu să îl înscrie sub o etichetă, precum romantic sau baroc.

O antropologie a stilurilor în cultură ne permite nu atât o teoretizare sau sistematizare a culturii din perspectivă stilistică – acestea sunt implicite sau explicite în estetica și filosofia culturii –, cât punerea în lumină a personalității creative, a acelor spirite care au animat culturile și au revoluționat sistemul de valori. Pentru aceasta, în cultura română, ilustrativă și plină de consecințe încă nebănuite, teoretice, avem filosofia lui Blaga. Și nu atât conceptele care stau la baza sistemului său – precum cele de stil și orizont stilistic, matrice, orizont spațial și temporal, personanță, năzuință formativă ș.a. –, cât ideile generatoare de sens, intuițiile și perspectivele metaforizante, conceptele sau noțiunile care i-au permis creionarea teoriei sistematizate, a *Trilogiilor*, precum și cele cuprinse în volumul *Zări și etape*, dintre care *Daimonion*, *Fenomenul original* (1925) sau reflecțiile cu privire la fenomenele estetice sau stilurile fundamentale constituie surse și sugestii încă nu îndeajuns aprofundate. Interpretarea aceasta se originează aici, ca și în alte lucrări, în concepte ale gânditorilor contemporani lui Blaga, iar reflecțiile prilejuite de comentariile mele sper să aducă o lumină în

¹⁸ *Ibidem*, p. 216.

plus ori măcar să incinte la reinterpretarea acestor texte clasice. Dintre fenomenele sau structurile originare, cu profunde consecințe stilistice, ca și antropologice, toate vizând teoria culturii, cele surprinse în *Daimonion* constituie piatra de încercare a acestor sugestii.

DAIMONION LA GOETHE ȘI BLAGA. IMPLICAȚII STILISTICE

În mai multe rânduri, Lucian Blaga face trimitere sau comentează concepția lui Goethe despre demonic. În *Religie și spirit*, în capitolul *Religiozitatea-fior*, căutând diferențele dintre panteismul spinozist și cel goethean, afirmă că forța demonică, adesea contradictorie, distrugătoare, dar și creativă, se opune concepției logice, matematice, a lui Spinoza, introducând o energie magică, care deseori are și rolul unui factor stilistic inconștient¹. Despre rolul creativ, ca ferment stilistic inconștient, al factorului demonic, dar și despre legătura cu alte caractere cultural-stilistice, va fi vorba și în paginile de față.

Timpul poietic

Timpul poietic sau *starea poietică* ar trebui să fie o metaforă, dar și un concept care, alături de cronotropia originii câmpului stilistic, să sugereze o mai directă legătură sau apropiere de acel *nisus formativus* originar sau, altfel spus, cu cuvintele lui Blaga, de „nevoia invincibilă de a întipări tuturor lucrurilor, care zac în zona întruchipărilor omenești, tuturor lucrurilor care ajung în atingere cu virtuțile noastre plastice, nevoia, zicem, de a întipări tuturor lucrurilor din orizontul nostru imaginar forme

¹ Lucian Blaga, *Religie și spirit*, Sibiu, Editura „Dacia Traiană”, S. A., 1942. Ediție anastatică îngrijită și postfațată de Eugeniu Nistor, apărută la Târgu-Mureș, Editura Ardealul, ediție 2014, p. 171.

articulate în duhul unei stăruitoare consecvențe.”² Năzuința formativă reprezintă însă un factor – poate nu determinant, dar, în orice caz, unul fundamental – care nu explică în totalitate forța creativă a personalităților de excepție. Deoarece, în *daimon* – pe care Blaga îl analizează din multiple perspective, centrală fiind însă concepția lui Goethe – avem ceea ce se poate numi, din perspectivă antropologică și culturală, o năzuință mai profundă, de dincolo de conștiință, a unui geniu tutelar formativ, o forță cosmică încă, ce se poate ivi atât în natura însuflețită, cât și în cea neînsuflețită; ceea ce ne poate pune într-o stare de nedumerire, în legătură cu modul de manifestare a acestei stări, este, potrivit autorului lui *Faust*, faptul că ea se manifestă și în oamenii de rând, netalentați într-un mod anume, dar stăpâniți de o putere de necrezut care „purcede din ei și exercită o înrâurire de neînchipuit asupra tuturor ființelor, ba și asupra elementelor”³. Sunt, așa cum putem vedea, genii aflate sub influența demonicului – o influență magică, creatoare, a naturii primordiale, însă nu distructive, satanice, așa cum se disjunge ea în concepția lui Paul Tillich, *Das Dämonische* –, reprezentative atât în sens înalt spiritual, cât și într-unul mai puțin elevat, dar nu lipsit de o anumită relevanță socială.

Trebuie să recunoaștem – fără a intra în amănunte istorice și culturale – că perspectiva forței creative (făcând abstracție de latura sa negativă) ce se manifestă ca *daimon* descrie însușiri formative (care dobândesc și rezonanțe

² L. Blaga, *Orizont și stil*, București, Fundația pentru Literatură și Artă „Regele Carol II”, 1935, p. 139.

³ Idem, *Zări și etape*, București, Editura Minerva, 1990, p. 214 (aici, Blaga citează o însemnare a lui Goethe prezentă în *Ausgewählte Werke*, Gotha Verlag, XI, p. 260).

stilistice de amploare) ale unor personalități peste medie care, sub forma geniului, influențează până departe istoria și cultura, deși ca durată, ele țin, adeseori, mai puțin decât viața unui om. Totuși, în întregul operei lor, uneori, neînțeleasă în primă instanță (Van Gogh), aceste genii exercită înrâuriri mai cu seamă dincolo de limita lor istorică sau socială, sunt, prin excelență, creatoare de timp spiritual sau inițiatoare tutelare a ceea ce am numit *durată poietică*; își cheltuiesc energiile convertindu-le în durată creatoare.

Daimonic

Daimonicul – ca antropologie stilistică – se construiește (chiar și Goethe o face) în jurul unei psihologii a creației. Care este caracteristica elementară a tipului demonic în raport cu un tip excepțional de acțiune sau de cunoaștere umană? Daimonicul se manifestă paradoxal, este în afara timpului. El iese și din cadrele (formele) obișnuite ale logicului. Nu putem spune că o conștiință excepțională, care se manifestă în cadrul obișnuit al tipului nostru de cunoaștere și acțiune, este o conștiință demonică, căci acțiunea „tipică” a cunoașterii nu este contradictorie.

Dimpotrivă, demonicul suprimă logica, însă, dacă o suprimă, el își suspendă propria putere: el nu acționează în afara sferei noastre de înțelegere sau acțiune, poate numai deasupra ei, peste limitele înțelegerii umane, iar de aici se naște paradoxul sau contradicția: atunci când depășește limita etică sau pe cea estetică, devenind o contradicție irezolvabilă, demonicul se dezice de acțiunea negativă – căci a creat-o printr-un paradox la divinitate ca

să sublinieze caracterul divinității ca absolut: Binele. În viziunea lui Goethe, Dumnezeu acționează uneori demonic, paradoxal, după o logică supraumană, dar nu după o logică în care se anulează divinitatea. Lupta demonicului împotriva firii este o ieșire din timp sau o suspendare a timpului obișnuit, și *intrarea într-un timp al creației*. Analogic vorbind, aceste ieșiri se petrec periodic, așa cum vedem, într-o altă structură a temporalității, aceea a sacrului, pusă în evidență de Mircea Eliade, că se întâmplă cu structura timpului istoric: devenirea istorică nu poate anula structura sacrului, dar nici nu o poate nivela; fenomenele originare, arhetipurile, irump, se lasă privite și acționează vizibil în timpul istoric, așa cum o face Hristos. La fel se petrec lucrurile și cu caracterele demonice: ele se manifestă istoric pentru a corecta, printr-o acțiune paradoxală, cursul istoriei – care, uneori, tinde să asuprească, să anihileze caracterele omenescului – apoi, punând istoria pe făgașul unei normalități, se retrag în divinitate. „Când demonicul se manifestă într-un individ în toată plenitudinea, acesta e în stare să dea lupta cu toți oamenii și cu toate elementele firii. Puterile morale aliate în același cordon de apărare nu vor putea însă să zăgăzuiască demonicul. Pe acesta nu-l poate distruge, zădărniciindu-i *păcatul binefăcător* (s.m., M.P.), decât universul cu care el și-a încercat puterea și în care reintră așteptând un nou prilej de manifestare.”⁴

Demonicul pare irațional. Spunem „pare”, deoarece, în concepția lui Goethe, poetică și mitologică, umanismul este pus în relație cu o natură elementară –, dar nu alogică – ce se manifestă nu numai ca stare latentă, ci

⁴ *Ibidem*, p. 186.

pozitiv creatoare, însă nu irațională, așa cum nu se manifestă irațional miticul. Natura elementară sau fenomenul originar este *poiesis*, astfel că și demonicul este mitic, și nu sistematic.

Blaga face această constatare comparând gândirea lui Spinoza cu cea a lui Goethe, care se deosebesc în substanță, dar se întâlnesc la nivelul formulei spinoziste *deus sive natura*. Panteismul spinozist este geometrizant, în timp ce la Goethe, dumnezeiescul, în natură și în om, se manifestă contradictoriu. „Credeam să găsesc în natură, în cea vie și cea fără viață, în cea însuflețită și în cea neînsuflețită, *ceva ce se manifestă numai în contradicții și de aceea de necuprins cu nicio noțiune* (sublinierea lui Blaga), și cu atât mai puțin cu vreun cuvânt. Acest ceva nu e divin căci pare irațional; nici omenesc nu e căci n-are intelect, nici drăcesc căci e binefăcător... se aseamănă cu hazardul, căci nu arată nicio consecvență; se aseamănă cu providența, fiindcă îngăduie să se întrevadă o legătură de fapte. Tot ce ne limitează pentru el e permeabil; pare să dispună arbitrar de elementele necesare ale existenței noastre: contractă timpul și destinde spațiul” (Goethe, *Dichtung und Wahrheit*, apud L. Blaga, *op. cit.*, p. 185). Dacă Goethe nu pune în antiteză natura demonică și cea dumnezeiască, asta nu înseamnă că natura însăși (ca și natura umană), chiar dacă nu este illogică sau irațională, este mai puțin antinomică – ceea ce nu se poate spune despre natura spirituală. Privit din această perspectivă, demonicul nu poate fi numai contradicție sau anarhie, ci este forță (stare) creativă în sensul cel mai pur, artistic sau istoric.

Se poate face o întreagă sistematică din perspectivă culturală și antropologică, stilistică, a rolului elementului

demonic în cultura umană, în civilizație. Stilistic cel puțin, având ca punct de plecare observația din textul goethean că demonicul nu poate fi cuprins noțional, ci numai metaforic. Aceeași viziune, sub formă sistematică de astă dată, filosofică sau antropologic-stilistică, îi este proprie lui Blaga, însă gânditorul român o duce până la ultimele ei consecințe: ontologice, gnoseologice și etice.

Ceea ce ne interesează, în acest moment al expunerii, este posibilitatea – care, deși ia forma unui paradox, este mai degrabă o certitudine – că ființa demonică iese din cadrul noțional al spațiu-timpului, deoarece ei, și numai ei, i se aplică, ontologic vorbind, condiții existențiale de excepție. Cronotropia descrie și aceste excepții de la regula timpului universal. În cronotropiile care destramă cadrele ontologice verificate științific, puse sub semnul unei legi a devenirii naturale sau istorice, timpul se comprimă ori se dilată, creează *posibilități* temporale (în interiorul aceleiași structuri temporale „obișnuite”) pentru evenimente care altfel nu pot fi interpretate. Iar timpul *daimonic* vine parcă să confirme acest fapt. Știm că în rețeaua temporalității (cronotropia privește existența din această perspectivă, a timpului rețea) sunt evidențiate asemenea excepții. Ele au loc la nivel cuantic, subcuantic, ca și la nivelul mișcărilor macroscopice, însă aici sunt mai puțin vizibile, au loc, de asemenea, în trăirile subiective: sunt ruperi de la regulă când, prin acumulări și întreruperi succesive în continuum-ul masă-energie, prin concentrări excepționale ale materiei, gravitația destramă legăturile spațiu-timpului newtonian, creând individualități spațio-temporale care schimbă structura descrisă de legile clasice ale atracției universale. Acestea sunt tot mai des puse în evidență prin tehnologiile actuale de observare a universului vizibil: exploziile de energie

care au loc în urma prăbușirii gravitaționale a unor stele, ce duc la fenomenul quasarilor, condensarea norilor de materie rezultați în urma acestor dispersii în spațiu-timp care au dus la nașterea unor stele noi și crearea de sisteme planetare în interiorul galaxiilor, fenomenele găurilor negre, încă nu îndeajuns elucidate, ciocnirile galaxiilor, existența materiei sau energiei negre, ca și multe altele, care constituie tot atâtea rupturi în structura spațiu-timpului, nu mai sunt de domeniul fantasticului științific, iar, pe alocuri, *sunt asemănătoare povestirilor mitice*.

Rămânem însă în zona culturii, a timpului mitic sau a timpului daimonic, a timpului sacru, care sunt timpuri de excepție, aflate alături de sau în interiorul timpului istoric, reverberații ale unor ritmuri ancestrale pe care astăzi, ca și în timpurile vechi, le „percep” sau le trăiesc inițiații, dar la care participă, în cadrul ritualului, orice membru al comunității tradiționale. Mircea Eliade, în *Istoria religiilor* sau în *Sacrul și profanul*, descrie aceste intruziuni ale timpului de altă factură în sfera timpului (existenței) pragmatic-istoric. De regulă, ele au loc printr-o inițiere. Fenomenologic, inițierea presupune mai multe etape, asemănătoare, în genere, de la o comunitate la alta. „Inițierea comportă în general o triplă revelație: a sacrului, a morții și a sexualității. Copilul ignoră toate aceste experiențe; inițiatul le cunoaște, și le asumă și le integrează în noua sa personalitate. Să adăugăm că, dacă neofitul se săvârșește din viața infantilă, profană, neregenerată – pentru a renaște la o nouă existență, sanctificată – el renaște și la un mod de a fi care face posibilă cunoașterea, știința.”⁵

⁵ Mircea Eliade, *Sacrul și profanul*, traducere din limba franceză de Rodica Chira, București, Editura Humanitas, 1992, p. 174.

Din perspectiva stilistică sau antropologic-stilistică, omul daimonic poate să descrie numai o latură a omenescului, a spiritualității sale. Omul nu poate fi definit însă printr-o singură propoziție – *homo ludens*, *homo religiosus*, *homo sapiens* etc. –, deși, toate aceste sintagme sau judecăți contribuie, în parte, ca și luate împreună, la înțelegerea lui. Pe de altă parte, orice teorie (filosofică, științifică, istorică) împreună cu toate operele umanității, fiecare concepție care așază omul și facultățile umane în centrul ei, nu reușesc nici ele, luate în parte sau considerate ca „poli” ale unei antropologii culturale în continuă mișcare, să descrie ori să definească fenomenul sau complexul cultural „om”, lasă un rest sau obturează o posibilă altă perspectivă asupra fenomenului uman, din care se nasc, mereu, alte teorii sau alte imagini care să le definească. Filosofia culturii sau filosofia în genere, în forma ei clasică, nu respinge nicio definiție, ba dimpotrivă, pune în joc, prin intermediul conceptelor ei cele mai generale, perspectiva unor teorii asupra ființei umane care, chiar dacă nu reprezintă o cuprindere dată o dată pentru totdeauna, deschide, prin aceleași concepte sau categorii, posibilitatea de a ne apropia, de a înțelege omenescul. Una dintre deschiderile cele mai generoase este și teoria stilului (stilurilor) culturale, care nu se rezumă la un singur concept (stil), ci poate pune în joc majoritatea conceptelor și noțiunilor care privesc omul ca întreg și sfera umanului dintr-o perspectivă filosofică sau culturală în același timp generală și istorică, în sensul că privește evoluția conceptelor sau a categoriilor (și) sub aspect stilistic.

Din perspectiva antropologiei culturii (în care conceptele pot fi influențate și uneori determinate de o

viziune stilistică – în felul în care o vor face teoreticienii care au gândit cultura ca devenire, precum Vico, Hegel, Nietzsche, Taine, Kierkegaard, la noi, Blaga ș.a.) – conceptul de stil (al creației culturale în genere, stil de gândire, stil artistic) a căpătat diferite valențe. Din secolul al XIX-lea cu precădere, putem să gândim cultura sau fenomenele culturale luate separat ca având și caracteristicile, bine impregnate, ale unui stil. Stilul nu este un concept universal (nu este categorie), dar poate să influențeze perspectiva categorială, metafizică. Antropologia culturală sau, într-un sens mai general, filosofia culturii, ambele având în centru delimitarea unor concepte cu referință directă asupra omului, pun în dezbatere o serie de teorii ale căror sfere uneori se suprapun, alteori se contopesc, însă în toate se pot pune în lumină tendințe către accente sau modele stilistice, asemeni celor introduse de Nietzsche în *Nașterea tragediei*. Aceste sisteme conceptuale, nu neapărat în sensul unor înțelegeri sau explicații dihotomice nietzscheene (apolinic-dionisiac), aduc în atenție o serie de modele culturale sau istorii conceptuale care pot fi integrate în înțelesul mai larg al devenirii stilistice⁶. Trebuie accentuat faptul că, într-o teorie morfologică sau fenomenologică a culturii, interpretările etnologice sau etnografice sunt o sursă constantă pentru reconsiderarea conceptelor antropo-

⁶ Ruth Benedict, *Patterns of Culture*, Boston, Houghton Mifflin, 1959. Distincția introdusă de Nietzsche poate fi aprofundată și în sens metaforic, cu trimitere la un model ontologic de interpretare, plecând de la creațiile folclorice, limbă, creații artistice etc., opere literare, așa cum vedem în *Dimensiunea românească a existenței* a lui Mircea Vulcănescu, sau în *Sentimentul românesc al ființei* de Constantin Noica. În paginile care vor urma, un model de interpretare stilistică (morfologia culturii) de referință vor fi contribuțiile (teoriile) propuse de Fr. Nietzsche sau Lucian Blaga (*Orizont și stil*, *Spațiul mioritic* ș.a.).

logice. Explicațiile de aici au avantajul „delimitării” istorice, spațio-temporale, a fenomenelor culturale, ca și pe cel al unei sistematizări structurale a diverselor domenii de creație (artistică, în primul rând), în care tendințele formale pun în evidență simbolurile, ca și relația dintre conținutul vizat, forma și stilul unei opere. Teoriile din istoria artei sau conceptele (teoriile) estetice contribuie major sub acest ultim aspect, mai ales atunci când sunt analizate curențe, școli, stiluri importante: arta antică greco-romană, arta medievală, Renașterea, raportate la estetica și tendințele artistice moderne sau contemporane.

Stilul și categoriile

Cunoașterea istorică și existența în istorie a unei culturi (afirmarea ei în timp) presupun o devenire ordonată în serii temporale, dar și o devenire a culturii în sine. Între comprehensiune și valoare nu poate fi instituită o relație de sinonimie, cu atât mai mult între comprehensiunea unei opere estetice și valoarea ei. Valoarea este însă în relație cu stilul unei opere. Primordial, în ordinea acestei instituirii a raportului, este, probabil, stilul, deoarece el stă într-o legătură mai intensă cu autenticitatea operei (în sfera căreia includem și *durata*: nu este autentică o operă efemeră, instituită ca un capriciu de gust, după o modă trecătoare). În ordinea culturii – care este și logica ei –, stilul constituie prima referință atunci când facem o judecată de valoare. Nu putem spune că o operă frumoasă este ideal frumoasă, ci că frumusețea ei este integrabilă într-un stil (estetic) ca într-o logică a ei: nu putem concepe o sculptură a lui Fidias sau Praxisteleas, nici istoric și nici stilistic, în ordinea unei culturi amerindiene. Cu toate

acestea, o putem concepe în ordinea Renașterii europene (sau, cel puțin, a celei din Italia); deși, istoric, nu putem vorbi de aceeași cultură, stilistic însă (iar în acest sens putem vorbi de valoarea cronotropului în persistența unui stil), o înțelegem. Având în vedere că nu tot ce apare în orizontul unei culturi are și durată, putem spune că valoarea unei opere poate avea, printre altele, și o funcție istorică (temporală), dată de contextul în care apare, de modul în care este receptată și recunoscută, desigur, toate acestea reprezentând un factor colateral, precum și o condiție, chiar dacă nu suficientă, ca opera să reziste.

Stilul – concept cultural și, în mod mai aplicat, artistic – referă, mai degrabă, asupra unui mod de concepție, și mai puțin asupra unui mod de cunoaștere.

Totuși, indirect, el caracterizează și cunoașterea. Așa cum l-a conceput Nietzsche, stilul caracterizează atât forma, cât și conținutul creațiilor noastre spirituale. La Nietzsche avem, mai degrabă, trimiteri la conținuturi-idei, idealuri – care alcătuiesc o direcție, un sens ori un mod de acțiune, ca și opțiuni (etice, estetice, de cunoaștere) care sunt predispoziții, factori ce luminează conștiința, însă nu pot fi simple atitudini psihologice, ci aptitudini culturale (dobândite). Nietzsche caută un sens dincolo de istorie, un sens care să întărească opțiunile individului, ca o reacție la istorism, care subjugă inițiativa ori liberul arbitru, creația în general⁷. Trebuie să acordăm stilului, concept metacultural, dar și mod (ideal) de viață, mai multă credibilitate, deoarece, fără ajutorul acestui instrument conceptual, nu ne putem înțelege în profunzime nici atitudinile istorice, nici opțiunile spirituale.

⁷ Friedrich Nietzsche, *Unzeitgemäße Betrachtungen*, Insel Verlag, Frankfurt am Main, 1981, p. 94.

Stilul, în fond, caracterizează omul, deși el nu poate fi dobândit, nu stă la dispoziția omului ca opțiune de creație. Însă, ca o a doua caracteristică, eminent culturală, am putea spune că, *stilistic* (și nu putem omite că, pe lângă sensul său supracultural, trebuie să-i atribuim și unul individual și conștient, aflat la „îndemâna” personalităților puternice – *starken Persönlichkeiten*), ne situăm în lume, *devenim actuali*. În acest ultim sens, putem spune că orice operă mare, creație a unei mari personalități, se impune ca stil. Nietzsche a fost un stilist, a impus un mod de a filosofa distinct și puternic, ca mai toți marii filosofi. Stilul poate fi un mod de individualizare a culturii, deși, ni s-ar putea contraargumenta, există stiluri supraindividuale (vezi curente artistice sau culturale: elenic, romanic, gotic, romantic etc.), însă aici avem de-a face cu elementul supraindividual al stilului. Nu putem decât să ne lăsăm conduși de o anumită predispoziție (factor inconștient – Blaga) stilistică, însă nu trebuie să uităm că, și în așa-numitele structuri supraindividuale sau direcții de creație colectivă, stilul unei creații poate fi *semnătura* caracteristică a unei personalități puternice, originale, conștiente. Sunt stiluri în pictura bizantină care poartă amprenta unor artiști de excepție. Dar caracterele supraindividuale ce determină un stil – iar aici nu facem decât să trimitem la concepția lui Blaga – țin de fundamentele, de matricile stilistice, ca și de o mai profundă *stare* ce predispune la a căuta, a vedea, a simți și a înțelege organizarea naturii, a cosmosului, a energiilor (spirituale, în primul rând), stare care ne ține în legătură cu această ordine, anume, o stare *poietică*. Poiesis-ul caracterizează conștiința, gândirea, fiind capacitatea de concepție, generare, *dar are rădăcini în preconștiință*, de

care suntem legați substanțial, am spune, ca de o altă natură spirituală a noastră, opusă și complementară stării sau tendinței *noetice*. Dacă creăm o anumită opoziție între aceste două stări, nu o facem pentru a relua mai cunoscutele antinomii stilistice și culturale, cum este cea a diferenței dintre starea apolinică și aceea dionisiacă, spiritul geometric și spiritul de finețe, ci, pur și simplu, pentru a încorpora (conceptual) stării poetice (ca predispoziție stilistică) o anumită tendință sau dispoziție de a trăi și conștientiza timpul.

Stilul sau concepția (estetică sau culturală în general), care a fost teoretizată ca urmare a evidențierii, punerii în lumină a diferitelor antinomii spirituale, a avut mai întotdeauna în vedere un *concept spațializat* al culturilor, descriptiv, morfologizant, și mai puțin unul *genetic*. Creația, ca fenomen sau proces, imaginația creativă (fie că vorbim de imaginație artistică, de viziune profetică, de inventivitate științific-tehnică sau de concepție metafizică) este contradictorie, tensionată, dinamică, este generare continuă care îngheață atunci când devine teorie și își desfășoară spațial potențele.

De ce antropologia categoriilor stilistice, și nu antropologia stilurilor? Pentru un răspuns la această falsă dilemă, trebuie să putem răspunde la o întrebare mai simplă: stilul este o *categorie*? Ar putea fi emise o serie de răspunsuri, unele pro, altele contra. Pentru cele pro, stilul ar fi, în sens aristotelic, o formă eficientă, care contribuie la desăvârșirea (organizarea finală) a unor elemente nestructurate *încă*, potrivit unei concepții (gândiri) sau preconcepții a autorului (matrici stilistice, în sensul lui Blaga). Ar putea fi și un fel de cauză formală, la care autorul – să îi spunem, creator, cu un termen mai

pretențios – face apel pentru a pune în act ceva ce e posibil în mintea sa, posibil material, dar nu și sub raport estetic. Ceea ce este posibil este însă mai puțin formal. Stilistic, ne referim la categorii formale – nu neapărat la categorii estetice (folosim aici termenul de stil în sens blagian) – care pun sub un raport ori într-o relație doi factori: ceea ce îmi reprezintă (și încă nu este definit ca posibil, în domeniul artistic, de pildă) și ceea ce pot să fac. Ceea ce îmi reprezintă poate începe de la o emoție, în sensul a ceea ce Werner Hofmann spune despre emoția ca un factor decisiv ce declanșează actul de creație: „O emoție care este așa de puternică încât împinge «până la exces» și chiar te face să uiți «că lucrezi» nu poate să se ocupe de descrierea lucrurilor: ea acționează sugestiv, nu descriptiv”⁸.

Autorul se referă aici la peisajele sau la portretele lui Van Gogh, „răscolite și zguduite de emoții”, care ne farmecă. Culorile țin de emoții, liniile trădează deja structurile. Însă un artist, care nu doar mimează arta, ci o posedă, ajuns în starea *poietică* (posibilitate), trebuie să *poată* să rețină, să transmită și emoția, haosul primordial al creației, nedefinitul, conflictualul, dar și să coordoneze acest impuls către un univers (cosmos) formal.

Controlul pe care îl deține artistul asupra trăirii emoționale și forța de a o canaliza către formă (canon estetic) pot reprezenta *puterea sa de sugestie*, care stă la baza stilului, adică rădăcina, fundamentul artei, fiind, în primul rând, o predispoziție stilistică (Blaga). Farmecul *stilului* lui Van Gogh este legat de emoție, dar nu va

⁸ Werner Hofmann, *Fundamentele artei moderne. O introducere în formele ei simbolice*, vol. I, traducere de Elisabeth Axmann-Mocanu și Bucur Stănescu, prefată de Titus Mocanu, București, Editura Meridiane, 1977, p. 244.

rămâne la nivelul ei, deoarece o va încorpora în operă, devenind liant al operei și trecând dincolo de obiectul reprezentat, pentru a reprezenta o temă, o structură moartă. „Obiectele naturilor sale moarte par să reflecte experiențe omenești – durere și extaz. Iar portretele sale caracterizează individul, dar totuși și «tipul care a rezultat din mai mulți indivizi». Toate la un loc sunt șocuri emotive, impetuoase, ale scriiturii. În opoziție cu conformismul liniștit al lui Gauguin – care imobilizează și portretul, îmblânzindu-l în natură moartă – la Van Gogh totul este conceput în mișcare, în conflicte spațiale și conflicte de mimică. Abisurile spațiale ale peisajelor și interioarelor sale prezintă prescurtări subite. S-a încercat să fie interpretate ca niște căi psihice de refugiu, al căror eșafodaj a fost copleșit de neliniște subiectivă.”⁹

Stilul, am putea spune, nu reprezintă nici forma, dar nici emoția, iar în acest sens ne apropiem de interpretările mai „aplicate”, cele din filosofia culturii sau din teoriile de antropologia culturii, în care stilul (ori categoriile stilului) se aplică tuturor creațiilor spiritului, dar, mai cu seamă, acelor care înglobează, întregesc atât factorul noțional (care tinde spre formal și abstract), cât și factorul emotiv, care ține de trăirea estetică. Stilul, în această concepție, tinde să devină o supercategorie culturală, una fundamentală, care limitează, impregnează oricare act sau formă de expresie umană. În acest ultim sens, putem vorbi despre stil ca despre un factor care transcende actul nostru de a crea, de a descoperi sau a cunoaște, un factor preconștient, despre o matrice stilistică, așa cum a conceput-o Lucian Blaga. Cert este că, în această concepție,

⁹ *Ibidem.*

una dintre cele mai elaborate, în sens filosofic și sistematic, stilul înglobează celelalte categorii ale culturii, influențează categoriile cunoașterii, inclusiv pe cele ontologice, precum spațiul și timpul, categoriile istorice, științifice, etice etc. Mai cu seamă în sfera istoricității par a fi consemnate, ca veritabile tendințe stilistice, trăsăturile devenirii care sunt sau nu sunt acte și forme culturale în funcție de apartenența sau lipsa de aderență la un câmp stilistic. „Un fenomen, o faptă, o operă ce nu poartă pecetea complexă a unui stil pot fi orice, ele sunt lipsite însă de condiția esențială a istoricității [...] Factorii stilistici, luați izolat, preexistă cel mai adesea produselor lor; ei pot să și supraviețuiască acestora. Astfel, unii factori se bucură de o durată de mii de ani, alții de o durată de sute de ani, alții de o durată de decenii. Unii factori sunt cu totul efemeri.”¹⁰

Pentru Blaga, ființa istorică are neapărat caracterele unui stil, este ființa umană, determinată de un orizont al misterului care i se revelează, unică în univers, datorită faptului că *este în interiorul unui câmp stilistic*, un univers de creații spirituale, un univers *poietic* – „omul, când vrea să-și reveleze un mister, se va comporta ca un subiect care plămăiește”¹¹. Aparținând acestui univers, antropologic, omul este definit de categorii stilistice, altele decât cele ale inteligenței, care sunt comune, general valabile; omul se diferențiază categorial (stilistic), istoric și geografic, deoarece „în cadrul uneia și aceleiași matrici stilistice, categoriile sunt variabile independente una de cealaltă”¹².

¹⁰ Lucian Blaga, *Ființa istorică*, ediție îngrijită, note și postfață de Tudor Cățineanu, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1977, p. 136.

¹¹ *Ibidem*, p. 86.

¹² *Ibidem*, p. 88.

Reținem din concepția despre filosofia istoriei la Blaga un element fundamental de antropologie culturală, caracterul omului de a fi plăsmuitor, de a fi permanent așezat într-un orizont poietic, de a-și coordona existența și de a fi coordonat în existență de categorii stilistice. Pentru Blaga, categoriile cele mai importante sunt categoriile stilistice care provin din inconștient. Omul plăsmuiește într-un orizont al misterului, iar plăsmuirile sale sunt creații determinate de un câmp stilistic, de categorii spirituale inconștiente: „Teoria noastră despre matricea stilistică încearcă să releve anumite funcții ce țin de structura spiritului inconștient.”¹³

Toate categoriile filosofice, poate nu în totalitate genurile supreme platonice, provin din zona spiritului conștient, precum cele kantiene, fie că sunt attribute (funcții) ale conștiinței în genere, care organizează cunoașterea, fie că sunt forme ale sensibilității, care, de asemenea, apriori, structurează datele sensibile și ale experienței. „Ipoteza despre existența unui spirit *inconștient* odată emisă, era firesc să ne punem întrebarea dacă nu cumva acesta este, de asemenea, structural echipat cu anume funcții categoriale. Răspunsul nostru la această întrebare avea să fie pozitiv. Dacă spiritul conștient își are categoriile de organizare a experienței, spiritul inconștient își are de asemenea categoriile sale, care, împreună, alcătuiesc un complex de «funcții modelatoare», în raport cu «misterul», pe care omul încearcă să și-l reveleze prin plăsmuiri spirituale. Un atare complex de funcții categoriale inconștiente este ceea ce noi numim o «matrice stilistică» sau un câmp stilistic.”¹⁴

¹³ *Ibidem*, p. 85.

¹⁴ *Ibidem*.

Blaga ne mai spune că toate creațiile (plăsmuirile) noastre – ceea ce putem încadra în zona poietică a universului nostru spiritual –, sunt deschideri către un orizont al misterului. Este un orizont ontologic suprapus celui existențial-biologic, prin care „omul va încerca să-și reveleze sieși, prin creații spirituale, prin plăsmuiri de cultură (mituri, viziuni metafizice, viziuni religioase, teorii științifice, întruchipări în artă) misterul ce i se deschide în față. Omul, când vrea să-și reveleze un mister, se va comporta ca un *subiect care plăsmuiește* (s.m., M. P.).”¹⁵

Rămânem în preajma acestui concept – plăsmuire, unul cu îndelungată istorie culturală –, încercând să vedem în el un posibil nod gordian al categoriilor stilistice, ca și o cheie cu ajutorul căreia să putem deschide unele uși (secrete) ale antropologiei stilurilor culturale.

Poietic și noetic

Orice creație (plăsmuire) spirituală are doi poli din care se nutrește, se organizează și se împlinește: unul preconștient sau inconștient (ceea ce am arătat prin caracterul necesar al *prezenței* emoției în opera de artă – la Van Gogh și în general), unul conștient, luminos, echilibrat, organizator prin excelență. Sunt două tendințe sau două zone prin care sau în jurul cărora ne focalizăm și organizăm resursele de creativitate: poietice (plăsmuitoare, făuritoare, inovatoare) și noetice, organizatoare, interpretative, configuratoare. Stilul se hrănește și selec-

¹⁵ *Ibidem*, p. 86.

tează, ne predispune ori își impune rigorile formale în funcție de predispozițiile și impulsurile care, la un moment dat (istoric sau în evoluția spirituală a individului), precumpănesc. În artă și în creația mitică în genere precumpănește dispoziția poietică – creativă prin excelență. În științe, în cunoașterea teoretică în general, preponderentă este dispoziția noetică. Desigur, această delimitare este una foarte vagă și, uneori, grosolană, dar nu se poate nega faptul că există o polaritate a creației, ca și o permanentă limitare a ei. Sunt tendințe abstractizante, care nu pot să-și facă simțită acțiunea decât în zona conștientă a spiritului, prin intermediul categoriilor (*a priori*) ale conștiinței luminoase, și tendințe mai puțin conștiente, imaginarul poetic, de pildă, năzuințe care irump din interioritatea noastră substanțială, inconștientă, cel mai adesea, ce se comportă asemeni naturii plăsmuitoare. A fi creativ și a fi creativ în sens profund spiritual înseamnă să poți impune, printr-o serie de procese de intropatie și selecție permanente și alternative totodată, acele tensiuni care se ciocnesc permanent în sufletul nostru: a face (și a te face) o formă inteligibilă, o structură, un conținut, o trăire. Stilul însă – în măsura în care nu renunțăm la această „partajare” binară a creației spirituale – nu se poate limita sau explica (înțelege) decât prin punerea în valoare a ambelor sale conotații. Nu putem spune că tendința poietică sau plăsmuitoare este irațională în totalitate. Dar tindem să credem că nu există stil (în sensul de participare și punere în temă a tuturor posibilităților noastre creative) decât prin potențarea integrală a acestor măști ale creației. Nu există voință de stil – cel mult, punem în valoare anumite predispoziții, atât conștiente, cât și inconștiente, ale impulsului nostru de a

forma, punem în temă „voința de artă”, care, uneori, în lipsa unei autentice configurații stilistice, poate să ne conducă numai la o searbădă imitație. Un artist veritabil, chiar și în cele mai schematic reprezentări sau crochiuri, are în vedere nu numai conținuturi formale sau abrevieri simbolice, ci un întreg (simbolic și riguros organizat după conceptele sau normele genului) care se numește trăire estetică. Însă, orice operă este o cale, niciodată finalizată, la baza căreia stă voința artistului de a face, de a plăsmui, de a realiza, de a se ridica, prin reprezentări materiale, corporale, la spirit, la idee.

Puterea de a crea este și în a face, dar și în contemplație, în puterea de a găsi într-un obiect o imagine a lui Dumnezeu, o reprezentare a ceea ce nu poate fi reprezentat: „Cum lumea obiectuală stă mărturie pentru atotputernicia creatorului și cum fiecare lucru este «o imagine neasămănătoare» (*imago dissimilis*) a lui Dumnezeu și a perfecțiunii absolute, opera de artă medievală poate să cuprindă în sfera ei și materia în stare brută.”¹⁶

Dar aceste reflecții ne conduc spre alte căi de interpretare a creației și a stilului care nu mai fac obiectul paginilor de față.

¹⁶ W. Hofmann, *op. cit.*, p. 114.

COMPREHENSIUNE ȘI DEVENIRE. TIMPUL – FACTOR AL UNITĂȚII STILISTICE

Ritmurile vieții și rostul acestora în reprezentarea naturii, fie că vorbim despre reprezentările artistice fie despre cele științifice, despre trăirile religioase sau despre cele etice, nu au încetat să ne surprindă, iar analogia dintre diferite moduri de simbolizare și reprezentare, care se manifestă la nivel intuitiv sau la nivelul intelectual, a dobândit elocvență în și prin intermediul limbajului. În interiorul limbajului se creează acele raporturi de analogie între eu și lume, inclusiv temporale, prin intermediul cărora exprimăm (prin gând sau reprezentare, prin *rostirea* ce reflectă rostul eului în lume¹) o parte a realității sau întregul ei.

¹ În legătură cu semnificația rostirii ca logos ce se exprimă pe sine și se regăsește permanent în orizontul ființei, trebuie să avem în vedere *modulațiile* ființei care, la Noica, sunt puneri în rost a ființei cu lumea, tot atâtea încercări de prefigurare (reprezentare) a generalului care vin din partea individualului poietic sau a celui noetic, explicitate foarte sugestiv prin creația lui Eminescu și Brâncuși. Modalitățile ființei (a în-ființării, am spune) au loc în orizontul care închide și deschide un câmp ontologic, oferind ocazia, prin iscodiri și întrebări care dau la iveală situații și ipoteze, ca ființa să ni se înfățișeze, iar aceste instantanee se revelează prin moduri temporale (care sunt moduri ale cunoașterii sau formulări întrebătoare despre ființă în interiorul limbii și a sentimentului ființial românesc): „ființa ca un *n-a fost să fie*, ca un *era să fie*, ca un *va fi fiind*, ca *ar fi să fie*, *este să fie*, în fine ca *a fost să fie*” (Constantin Noica, *Sentimentul românesc al ființei*, capitolul al doilea, *Modulațiile românești ale ființei*, București, Editura Humanitas, 1996, p. 24–53).

Modulațiile ființei. Rost, rostire, comunicare

De aceea, o mai deplină *adecvare* a gândului sau a reprezentărilor noastre despre lume se pre-figurează treptat, prin intermediul limbajului, ca tot atâtea încercări de a surprinde existența în raport cu sine. Pe acest parcurs, *forța exprimării* și puterea acesteia de a *rezona*, de a găsi acel *ritm* al comunicării, care se traduce prin înțelegere, rigoarea sau știința de a le găsi sau a le dobândi țin de puterea limbajului (plastic, poetic), ca și de puterea de a abstractiza. Vorbind despre rolul diferitelor limbaje și puterea lor de a exprima, „cu mai multă rigoare”, de a cunoaște, în final, realitatea, John Ruskin face comparație între limbajul plastic și cel poetic, arătând că, în marea artă, nu *modalitatea* reprezentării (plastice, poetice) este cea care oferă valoare și autenticitate limbajului sau expresiei, ci contează ceea ce este reprezentat, astfel că arta și limbajul au ca punct de intersecție obiectul reprezentării, care poate fi redat (și) prin analogie. „Firește că limbajul se dobândește mai greu într-un caz decât în celălalt (în cazul pictorului spre deosebire de cel al poetului – n.n., M.P.) și are o mai mare putere de delectare a simțurilor, în timp ce se adresează intelectului; cu toate acestea însă, nu este nimic altceva decât un simplu limbaj, iar toate acele subtilități atât de specifice pictorului ca atare nu reprezintă decât ceea ce *ritmul*, *melodia*, *preciziunea* și *forța* (sublinierea îmi aparține, M.P.) reprezintă în cuvintele oratorului și ale poetului; necesare măreției lor, nu însă și dovada acesteia. Căci nu prin modalitatea reprezentării și a formulării, ci prin ceea ce este reprezentat sau formulat, trebuie să stabilim valoarea

pictorului sau a scriitorului.”² Este, pe de altă parte, destul de greu, spune Ruskin, să tragi o linie de demarcație între limbaj și gândire, între ceea ce este simbol și expresie și conținutul simbolului, gândirea însăși (această constatare este valabilă atât în pictură, cât și în poezie, deoarece *stilul* și autenticitatea unei opere presupun și această adecvare a limbajului la conținut). Delimitarea aceasta ține de talentul sau geniul creatorului operei (Ruskin exemplifică în detaliu printr-un tablou al lui Sir Edwin Landseer (1802–1873), *Old Shepherd's Chief-mourner*, conchizând, însă, că „nu este întotdeauna ușor să determini fie în pictură, fie în literatură, unde sfârșește domeniul limbajului și unde începe cel al gândirii. Multe cugetări sunt atât de dependente de limbajul în care apar înveșmântate, încât și-ar pierde jumătate din frumusețea lor dacă ar fi exprimate într-alt chip” (*op. cit.*, p. 30).

O profundă adecvare a limbajului la conținut se poate realiza artistic sau științific, ceea ce, în ultimă instanță, așa cum ne spune C. Noica, reprezintă identitatea individualului cu generalul, iar aceasta nu se poate petrece decât în interiorul ființei: confiscare a ființei de către o realitate absolută, ca atunci când Iehova spune: „Eu sunt cel ce sunt”, sau recunoașterea ființei de către om, care echivalează cu expresia „Ești” / „Tu singur ești” – enigmatica literă E de pe frontispiciul templului din Delfi³ –, dar și existențializarea ființei prin identificarea ei cu tot ce este mai comun (nu cu o ființă de excepție, ca în

² John Ruskin, *Însemnări despre artă*, antologie și prefață de Sorin Alexandrescu, traducerea textelor de Cristina Micușan și Sorin Alexandrescu, București, Editura Meridiane, 1968, p. 29.

³ C. Noica, *op. cit.*, 59–60.

cazurile anterioare), iar ceea ce este comun, heideggerian vorbind, ni se relevă prin investigarea unei ființe privilegiate, a omului⁴.

Continuitatea și discontinuitatea sunt două categorii (opozabile și complementare) ontologice care se aplică realității cunoscute, „legitimate”, confirmate de toate teoriile sau ipotezele noastre. În complementaritatea (matematică sau logică) în care au fost angrenate, ele funcționează atât ca proprietăți ale realului, cât și ca posibilități ale procesului interior de abstractizare: numărul este o entitate ideală continuu-discretă, dar și *posibilitate* reală de numărare a entităților existente. „Există, astfel, două proprietăți contrastante: proprietatea de a fi indivizibil, separat sau «discret», pe de o parte; pe de alta, avem proprietatea de a fi indiferent divizibil și *continuu*, deși nu putem vorbi despre o diviziune actuală *ca atare* indefinită în părți [...] Astfel, *continuitatea* și *discreția* sunt attribute complementare originate în abilitatea minții noastre de a abstractiza: acte care reies din abstragerea divizibilității obiectelor și altele prin abstragerea identității proprii entității în discuție (J.L. Bell, *Infinitesimals and the Continuum*, p. 5). În matematici, conceptul unui *număr întreg* oferă o întruchipare a conceptului de *discreție pură*, a ideii unei colecții de obiecte individuale separate, ale căror proprietăți – dincolo de caracterul lor distinct – au fost precizate mai sus. Reprezentarea fundamentală a ideii de continuitate este figura geometrică sau, mai sintetic, linia dreaptă.”⁵

⁴ *Ibidem*, p. 60.

⁵ Marius Augustin Drăghici, *Despre „principiul continuității” la Aristotel și Leibniz*, în *Studii de epistemologie și de teoria valorilor*, vol. I, coordonatori Marius Augustin Drăghici, Gabriel Nagăș, București, Editura Academiei Române, 2015, p. 65.

Ceea ce se poate spune însă mai cu miez – și, în mai mare măsură, cu sens – despre continuumul–discret în existență și în idee are loc atunci când vorbim despre ființare și despre posibilitățile ei: nu tot ce năzuiește spre ființă poate prinde ființă, spune Noica, dar această posibilitate discretă stă la baza continuității, permanenței ființei care își intră în drepturi, stăpânind realul, deoarece, nu-i așa, ființa este înconjurată de un ocean de neființă, iar esența a ceea ce este se regăsește, dacă știi să o cauți, în ceea ce încă nu este ori în ceea ce nu a reușit să fie. Căci, dacă este să ne gândim la „durata” ființei (gândirea), ea este iarăși o oglindă temporală care, cu cât ți-o apropii, se multiplică și se schimbă, ceea ce pentru noi, ca pre-simțire a ființei, este mai mult decât *siguranța* logicianului sau metafizicianului occidental, atunci când ei vor, „cel dintâi, una de ordinul exactității; cel de al doilea, o siguranță de ordinul certitudinii absolute”⁶.

Dar această pre-simțire (care nu este de ordinul existenței, ci, mai degrabă, ține de ordinul esenței, spune gânditorul român), ce poate fi mai mult decât o *altă* logică, este aparținătoare ființei în perpetuă primenire, este o pre-ființă, ca și o logică a temporalității care vizează, prin încercările ei, prin modulațiile ei, un stil aparte de gândire. „Sentimentul românesc al ființei este altul decât cel de siguranță ultimă a ei – nu în ce privește cunoașterea omului asupra-i, ci în ce privește ivirea și starea ei. Experiența ființei consemnată în limba noastră ar fi, cum spuneam, mai degrabă de ordinul esenței decât al existenței imediate și sigure. De aceea am preferat să spunem aici preființă uneori, pentru ființă (care cuprinde atât esența, cât și existența); dar, în același timp nu invocăm

⁶ Constantin Noica, *op. cit.*, p. 58.

simplică «esență», căci aceasta *se desparte* de existență, în timp ce preființa o presupune și trimite la ea tot timpul.”⁷

Se poate concepe astfel, mai nuanțat decât sub ordinul exactității (numerice, matematice sau logice) sau al certitudinii absolute, ca devenire *întru* ființă, prin cele șase modalități care se ivesc în preființă, „o trimitere la existență, ca la un moment de împlinire”, care nu poate fi un capăt de drum, căci dincolo de „a fost să fie” (ca ființă săvârșită, consumată, împlinită⁸) se poate gândi și o întoarcere dintru ființă. Ființa se instituie gradual, în preființă – care este și starea poietică a ei, în realitate, altfel decât certitudinea sensibilă („Vreau să te pipăi și să urlu «Este!»”), sau decât o certitudine absolută, ca o confiscare de ființă: „Eu sunt cel ce sunt”, ori „Ești”, ca în enigmaticul E de pe frontispiciul templului din Delfi: „Tu singur ești”. „Căci de ce trebuie ca ființa să apară în ipoteza siguranței și a realității depline (care poate însemna, pentru unii, simpla «realitate individuală»)? Dimpotrivă, tocmai ființa – dacă nu este cea sumară, a realității individuale, și nici cea masivă, a presupusei realități abstracte – este izvorul de nuanțare a realității. Realitatea are mai multă sau mai puțină ființă, respectiv ființa are, în sânul realității, grade de împlinire.”⁹

Modulațiile ființei ca poiesis

Mai multă sau mai puțină împlinire nu înseamnă un grad de siguranță sau exactitate logică, ci un grad de

⁷ *Ibidem*, p. 58–59.

⁸ *Ibidem*.

⁹ *Ibidem*.

recunoaștere, de nuanțare, de accedere înspre sau într-o realitate. Există, și pe acest traseu, al declinărilor sau al posibilităților de a intra în ființă, o anumită polaritate între individual și general, care închide sau deschide drumul spre (ori dinspre) realitate și creează situații (logice, dar nu formale, istorice, dar nu în rigiditatea unei cauzalități, estetice, însă nu sub o normă sau categorie) în sau către o realitate în devenire, ori, cum tot Noica spune, situații ale ființei. Căci, dacă ne referim la o situație în devenire, la o realitate săvârșită sau la una absolută (ca în *logica* lui Hegel), constatăm că acestea nu pot fi stabile și date pentru totdeauna, dar nici aceste încercări (modalități ale ei) nu pot fi scoase din ființă, deoarece ea „nu se află în așezare stabilă, și ea nu este un absolut”¹⁰. Dar aceste situații – pe care le denumesc, cu un alt termen vechi, cu un conținut plin de semnificații și mereu actual precum cel de logos, și anume cu termenul *poietic* (care generează; apariție, formare, generare, cf. gr. *poietikos*, *poiesis* – *poiein*, a face) – creează (generează) o anumită polaritate în timp. Ele, pe de o parte, predispun, măresc sfera (ca și conținutul) realului spre posibil, însă, chiar nedesăvârșite, rămân într-o ceva, sunt, cum tot Noica ne spune, limitări care nu limitează, izvoare de ființă, care se pot converti și în altceva. Ele pot fi și gândul ființei despre ea însăși sau speculație, așa cum o întâlnim în gândirea neoplatonică. Însă această situație *poietică* rămâne la sine și nu devine *pragma*, cel mult o face posibilă, fiind mai mult decât atât, căci se oferă lumii în deschidere speculativă ca *theoria*, așa cum a fost repusă în discuție de către neoplatonici¹¹.

¹⁰ *Ibidem*, p. 61.

¹¹ Alexandru Surdu, *Filosofia pendantică*, II, *Teoria Subsistenței*, București – Târgu-Mureș, Editura Academiei Române, Editura Ardealul, 2012, p. 121.

„Plotin, de exemplu, care extinde speculațiunea la toate domeniile, datorită faptului că întreaga producere (*poiesis*), generare sau naștere a luminii se face prin speculativare (*he poiesis ara theoria*), adică printr-un fel de oglindire de sine sau conversiune (*epistrefon*), care amintește de creația platonică prin îmbinarea prototipurilor în sine, dar și de autogândirea aristotelică a gândirii speculative, care avea și sensul de a le produce pe toate (*to panta poiein*), ce-i drept ca obiecte ale gândirii (*noeta*), consideră că Divinitatea nu mai poate fi obiect al speculativării obișnuite, căci presupune un fel de extaz (*ekstasis*), de ieșire din sine și de contopire cu obiectul speculativării.”¹²

Din perspectivă categorială, așa cum se pune problema (la nivel sistematic) în lucrarea lui Alexandru Surdu, temporalitatea este în legătură cu Eternitatea, fiind socotită perechea acesteia (perechea existențială).

Devenire și eternitate

În raport cu Eternitatea, Timpul se declină, are nesfârșite variații, în consecință, se multiplică la infinit, nu numai în prezent, dar și în trecut sau în viitor. Însă numai prezentul este cea mai dinamică parte a timpului și, paradoxal, singura care se poate pune în relație cu Eternitatea. Unul și Absolutul, ținând seama de „definițiile” sau atributele substanțelor secunde (Aristotel) sau ale primelor principii: ființa absolută sau supremă, Divinitatea, este nepieritoare, nenăscută sau, în biblicul *Ego eimi ho on*, se poate considera că „Eternitatea este prezentul lipsit

¹² *Ibidem.*

de trecut și de viitor”¹³. Sugerând multiplul temporalului și posibilitățile infinite de manifestare în existență a temporalității, concepul de timp nu poate sta decât în opoziție cu primele principii, categoriile supreme, dar, în același timp, el ține realitatea și posibilitatea, ceea ce sugerează declinările (modalitățile) ființei din lucrarea lui Noica. În fine, în devenire, ființa se afirmă ca temporalitate, ceea ce poate însemna și că temporalitatea poate fi, cel puțin în raport cu individualul, o determinație pe care acesta și-o dă ca să acceadă la general. Timpul ia forma cronotropului care desfășoară toate aceste posibilități, unele ținând spre ființă, altele luând ființă, fiind dinamica generativă – *poiesis* – și, prin aceasta cel puțin, putând determina categoriile supreme, iar la nivel estetic, punând individualul care *face* în relație cu forma sau principiul, Frumosul, în accepția platoniciană a termenului.

Totuși, dacă este să acordăm timpului preeminență în raport cu alte categorii și în primul rând cu Eternitatea, o vom face nu din acest motiv – că, prin multiplicare, facilitează apariția noului, subminând însă autoritatea Unului eleat –, ci pentru că face posibilă această opoziție, dar și reunire a realului, inclusiv *in re*, dar, mai ales, *in mente*. Privit însă așa, ca pură opoziție, timpul, în definitiv, ne pare că deconstruiește realitatea, pe când el o unește, o face compatibilă, o pune în ordine, o ritmează, iar ritmul (în muzică, să spunem – ne gândim la „muzica” sferelor la cei vechi –, în poezie, în artă în general) este trama unității desăvârșite.

Iar dacă ne gândim că ființa (cea prevenită sau prefigurată în modalitățile amintite, la Noica), într-o lume

¹³ *Ibidem*, p. 68–69.

reală, dar și în una imaginată, chiar fiind ceea *ce este mai comun*, nu este haos, dar nici nu neagă haosul, ea fiind pur și simplu (presupunând, adică, și negativul său – „ființa este înconjurată de un ocean de neființă”, ca la Platon), trebuie să gândim ființa și ca mișcare înspre ceva, cu un termen, iarăși, vechi, ca fiind cosmosul, dar și generarea a ceva. Ființa este ordonatoare, dar și *genesis*, presupune adică mișcarea, așa cum s-a spus, care are loc în timp (timpul este expresia mișcării).

Timpul – factor stilistic

Este timpul un factor al unității stilistice, așa cum îl descrie Blaga în *Orizont și stil*, un factor al coeziunii stilistice, însă mai important decât spațiul? Dacă îi acordăm un asemenea rol, ca factor declanșator al stilului, ca în concepția blagiană, acest factor trebuie plasat într-o zonă preconceptuală a conștiinței, anume, în zona orizonturilor temporale subconștiente. Blaga le și numește cu termeni metaforizanți: timpul-havuz, timpul-cascadă și timpul-fluviu.

Trebuie, fie numai și ipotetic, gândită o asemenea posibilitate. Dacă o analizăm mai în amănunt, trebuie să concedem acestei perspective un rang sau titlu mai înalt, schimbându-i statutul precar de ipoteză în acela, cu mult mai pretențios, de postulat. Din modul cum îl consideră Blaga, ca orizont subconștient, cu sensuri orientate preponderent pe o direcție predilectă (timpul-havuz spre viitor, timpul-cascadă spre trecut, iar timpul-fluviu fiind ancorat în prezent), putem, de la înălțimea unei sistematici metafizice, să apreciem adevăratele semnificații cultural-

stilistice ale unor opere majore ale spiritului uman. De pildă, pentru timpul havuz, Blaga reține două idei-cadru sau predominante stilistice care diriguiesc spiritul unei popor (ideea mesianică sau speranța sufletului evreu că istoria este deschidere, că totul se concentrează pe direcția ascendentă a timpului), dar și ideea hegeliană, care se realizează dialectic în istorie, sub forma spiritului obiectiv, unde timpul (istoria) este „scara suitoare a Ideii în întruchipările ei istorice sau drumul către sine însăși al divinității”¹⁴.

Acestea, bineînțeles, sunt numai aproximări generale – ceea ce nu înseamnă că sunt mai puțin adevărate – ale rolului sau implicației timpului în viața istorică sau în viața spirituală. Totuși, ideea noiciană a modulațiilor ființiale și a câmpului ne arată că ceea ce este comun nu trebuie disprețuit. Căci timpul, trebuie să recunoaștem, nu este nici cadru, nici idee, ci este ceea ce sintetizează viața, cu alte cuvinte, tot ceea ce este mai creativ și, totodată, distructiv în realitate, asta depinzând, firește, de unghiul din care considerăm realitatea. Având în vedere perspectiva noiciană, asocierea modalității ființei cu posibilitatea – care, în ultimă instanță, înseamnă un mod temporal de a fi – ceea ce este sau ceea ce *poate fi*, cu alte cuvinte, devenirea întru ființă, nu ne scoate din domeniul realului, ci îl amplifică, îl nuanțează. Dar aceeași nuanțare se petrece și în domeniul spiritului, care nu este guvernat de categorii sau genuri supreme, ci de schimbări sau, mai adecvat, de infinitele sau infimele modulații ale schimbării care generează ființă – iar acest fapt nu este un fapt de

¹⁴ L. Blaga, *Orizont și stil*, ediție anastatică, îngrijire de ediție și postfață de Eugeniu Nistor, Târgu-Mureș, Editura Ardealul, 2015, p. 86–87.

evoluție, ci un fapt al realității –, generând totodată echilibru între ceea ce este și ceea ce încă nu este, dar poate fi. Ar putea fi, această perspectivă, o construcție potrivită ideii sau metaforei blagiene a timpului-havuz ori a unui timp creator prin excelență, în toate domeniile. „Timpului i se imprimă, cu alte cuvinte, virtuți creatoare. Tot ce trăiește în timp este supus unei complicațiuni interioare, existențele își măresc pas cu pas diametrul finalității lor interioare. Tot ce trăiește în timp e împins înainte pe o scară infinită, ca îngerii pe scara lui Iacob. Fazele trecute și prezente nu sunt niciodată a se privi în sine, în chip izolat. Trecutul și prezentul sunt numai *trepte*, împlinirea aparține viitorului.”¹⁵

În realitate, nu tot ceea ce devine are șansa să fie pe o cale bună, să dureze. De aceea, și în cultură – deoarece aici devenirea își verifică durabilitatea prin *valorile* care nu se pot reduce și nu pot fi reduse la anteriorități elementare, adică nu pot fi descompuse –, durata are semnificația *uneia* dintre căi, dintre multele căi încercate, care, parcurse, duc la operă, la o creație stilistică autentică.

Timp, posibilitate, creație

Despre stil nu se vorbește în termeni de logică sau normă a actului de a crea, deși, așa cum îl gândesc cei mai mulți – Nietzsche, Croce, Blaga –, fie că este configurat într-un orizont pre- ori subconștient (în acest caz, influențele stilistice fiind unele de substanță), fie în cel inteligibil sau conștient (Spengler), stilul organizează

¹⁵ *Ibidem*, p. 87.

și ritmează o anumită tendință a spiritului în defavoarea altor tendințe. Tocmai această, să-i spunem, punere în operă a unei situații stilistice în detrimentul alteia, această selecție – în care timpul înseamnă și valoare, ca și opțiune către o valoare – dintre alternative culturale sau stilistice operează în conceptul de cronotropie. C. Noica, operând cu conceptele de devenire întru ființă sau de câmp (care deschide către realitate, posibilitate – și nu imposibilitate – a ceva să fie, să accedă la real), pune în evidență ceea ce este în substratul acestei deveniri, anumite *posibilități* ale lucrurilor de a prinde ființă. Timpul însăși face deschiderea a ceva către ființă, așa cum rezultă din cele șase modalități ale ființei gândite ca pre-ființă și care, pentru un individual (ori un general) ce își oferă bune determinatii, poate fi un prilej de a fi (dar, tot atât de bine, să nu fie). „Dacă e un dram de genialitate în buchetul de semnificații al prepoziției noastre «întru», este că exprimă tocmai situația ființei de a se ivi *prin deschiderea către ceva care poate și să nu fie.*”¹⁶

Nu trebuie însă uitat un lucru: pe parcursul acestei deveniri, timpul țese o plasă de posibilități (dinspre ceea ce este posibil către realitate), iar aceste posibile traiecte temporale nu rămân fără efect pentru realitate, așa cum poate să pară la o privire trecută în fugă peste realitate. Sunt și eșecuri – cele mai multe sunt, în devenirea către ființă, rezervele din care ceva accede înspre ființă, dar și locuri în care se ratează ființa, toate sunt înaintea timpului ca timp posibil, așa cum se întâmplă în istorie, dacă ar fi să construim o istorie contrafactuală ori o istorie a lui *ce ar fi fost dacă* –, dar, în ordinea ființei (a

¹⁶ C. Noica, *Sentimentul românesc al ființei*, ed. cit., p. 87.

gândirii), uneori, eșecurile contează tot atât de mult cât izbânzile. Bineînțeles, în realitatea stilistică (trebuie, conform acestei ipoteze, să existe și configurații posibile de ordin stilistic), care este una culturală, contează numai reușitele stilistice, nu și căutările neconfirmate valoric. Există, așa cum se știe, o selecție a timpului în devenirea spiritului (hegelian vorbind, această selecție reprezintă o necesitate a Ideii, pe când Blaga vede această necesitate ca o substanțială configurare a eului subconștient), ceea ce nu înseamnă că cele ce nu au urcat treptele unui stil își vor pierde pentru totdeauna atributul valorii.

Timp și singularitate

Înțelegem ceea ce este făcând o rememorare a trecutului, chiar dacă nu întotdeauna mergând pe firul cauzalității. Antecedentul explică ceea ce există (în istorie, de pildă), dar teoria cauzalității funcționează – cu anumite limite de interpretare – în domenii în care și-au dezvoltat conceptele științele așa-numite universale. Însă nu teoria cauzalității, nici chiar cea aplicată domeniului istoric, este cea care împiedică comprehensiunea raporturilor, a legăturii dintre cauză și efect, ci înțelegerea devenirii, cu atât mai complexă, cu cât ne apropiem de organizări ale naturii (și ale cunoașterii) în care aplicăm mecanisme, metodele, conceptele cu referință, mai degrabă, la singularități, la organisme (individuale sau generale) care au sau își oferă determinatii individuale, deși individualul este cel prin care există generalul. Pe de altă parte, nici schimbarea în sensul naturii, a dinamicității sau a generării, și nici devenirea istorică nu pun piedici înțelegerii

mișcării, ci înțelegerea (conceptualizarea) timpului. Iar asta se întâmplă deoarece avem despre timp un concept singular, unidirecționat, cu orientare polară (trecut și viitor), întrucât prezentul, cum s-a spus, este o parte infimă a devenirii, la extreme, o clipă prezentă perpetuu (dilatată la infinit, fiind echivalentă eternității).

Timpul este însă mult mai complex, mai bogat în sensuri, el având continuitate, și nu numai una în succesiune, ci în conexiunea „laterală”, deoarece, așa cum s-a observat demult, timpul nu este unidirecțional, ci multidirecțional (M. Vulcănescu, atunci când descrie concepția românească despre timp, spune că acesta este plin, are un cuprins, presupune o legătură de mai multe direcții și conexiuni, imaginea aceasta însemnând că nu există un singur timp sau un singur fir în care se desfășoară, ci o țesătură de timpuri conexe, așa cum am lăsat să se înțeleagă și în devenirea culturii prin termenul de cronotropie). Conectivitatea temporală sugerează, chiar dacă o vom folosi, într-o primă instanță, cu valoare metaforică, o configurare în rețea a temporalității, iar această înțelegere a ideii devenirii nu contrazice sensul sau curgerea timpului, deoarece din rețeaua temporală se poate deduce și o direcție a timpului (fiecare parte din realitatea naturală, socială, istorică are un timp propriu, coexistând cu alte părți descrise de o devenire și temporalitate proprii lor și numai lor, ceea ce nu le împiedică să coexiste într-o spațio-temporalitate complexă și armonioasă). Fapt este că temporalitatea și timpul nu ar fi avut atâtea dificultăți de înțelegere dacă paradigma clasică, a unei realități în care genurile supreme (unde, cel puțin la Aristotel, timpul era o categorie, iar nu o formă a sensibilității), nu ar fi

intrat în era modernității, în care paradigma istoricității și a devenirii nu a mai fost integrabilă conceptului unei științe universale (a naturii).

Orice configurație are însă o valoare explicativă relativă la modelul ei de cunoaștere. Era, trebuie să recunoaștem, un model al devenirii și al temporalității (care intra în contradicție cu logica realității, așa cum o concepea greul antic) ce se plia și la această cunoaștere clasică, în varianta sa heracliteană, însă chiar confruntat de aceasta, modelul postiluminist, hegelian, ca și cel al științelor sociale de la mijlocul secolului al XIX-lea nu puteau să mai facă abstracție de faptul că logica istorică intra în contradicție cu logica de tip aristotelic, cel puțin în științele universalului. De fapt, diferența poate fi și aceea dintre înțelegerea devenirii istorice – complexitatea ei în opoziție cu devenirea naturală – și aplicarea conceptului cauzalității în istorie. „Se poate acorda și o întâietate comprehensiunii. Raymond Aron declară că putem concepe o istorie pur comprehensivă, dar nu una exclusiv cauzală. [...] Cauzalitatea nu este un monopol al științelor naturale, ci instrumentul de concepere a oricărei realități.”¹⁷

Dacă este să ne asumăm problema timpului, adevărata ei semnificație, o vom face în plan istoric. Indiferent de semnificațiile ce s-au dat de-a lungul timpului noțiunii de istorie, ea a rămas, atât în conștiința celor vechi, cât și a modernilor, ca denumind acel fapt sau eveniment petrecut, consemnat în trecut, ce a lăsat urme pe care, îndeobște,

¹⁷ Mircea Florian, *Introducere în filosofia istoriei*, ediție îngrijită, prefată și notă asupra ediției de Nicolae Gogoneață și Ioan C. Ivanciu, București, Editura Garamond, f. a., p. 128.

le denumim istorice: urme materiale (monumente, artefacte, unelte etc.), ca și urme scrise; împreună cu primele, reprezintă realități spirituale ale trecutului, trăiri, sentimente, gânduri, devenind astfel semne ale unei spiritualități apuse, dar care se află în legătură cu cea prezentă. Gândită pe linia desfășurării sale cronologice stricte, ca desfășurare a acțiunilor politice ori ca rescriere a conexiunilor acestor evenimente în context cultural mai larg, istoria se face din prezent spre trecut, este perspectiva omului actual asupra celui care a fost. Dar, indiferent cum concepem istoria (și anume, nu istoria naturală, ci pe cea a omului și a comunității), trebuie să admitem că dimensiunea trecută a timpului are efecte atât în dimensiunea prezentă, cât și în cea viitoare. În aceasta constă continuitatea istorică și temporală: nimic din ce a fost și este nu se petrece în afara timpului. Dar, pe lângă semnificațiile, să le spunem clasice, ale istoriei (acestea, ca urme și mărturii ale acțiunii și gândirii omului, au caracter pozitiv), există și o influență de netăgăduit, pe care, din motive lesne de bănuț, actualii diriguitori ai vieții politice, economice încearcă să o escamoteze, asupra a ceea ce suntem în prezent: evenimentele istorice nu lasă numai urme materiale, ci sunt înscrise în înconștientul nostru individual sau colectiv. Ele influențează, direct sau indirect, comportamentul și gândirea omului actual, schimbând modul în care acționăm în prezent (așa cum subliniază, prin exemple din opera lui K. Rothenbücher – *Über das Wesen des Geschichtlichen und die gesellschaftlichen Gebilde* –, M. Florian), ne fac părtași ai trecutului istoric prin depinderile sociale, mentale, prin conformația psihică actuală, ca și prin ceea ce vom face în viitor. „Deprinderile

sau obiceiurile sunt cristalizări prezente ale experienței trecutului; ele înfig adânci rădăcini în ființa noastră și sunt cu atât mai greu de stârpit. Ele reprezintă memoria tradusă și conservată organic.”¹⁸

Putem însă spune tot atât de bine că această experiență nu se conservă pretutindeni la fel. Că timpul nu își lasă amprenta în ființa noastră socială și nici în cea spirituală, în același mod, că există moduri diferite de amprentare istorică a devenirii umane; evenimente majore ale istoriei, revoluțiile sociale sau războaiele au semnificații distincte în sânul și în memoria individuală și colectivă a popoarelor, națiunilor, grupurilor sociale.

Încă un motiv să credem că timpul poate amprenta stilistic o devenire culturală și istorică, pe de o parte, diferit, de la o cultură la alta, deoarece culturile sunt, sub raportul stilistic cel puțin, așa cum ne arată L. Blaga, predeterminate de alți factori (printre aceștia, și factori temporali), situați nu numai la nivelul conștiinței, ci mai adânc, în inconștient.

¹⁸ *Ibidem*, p. 54.

IMITAȚIE ȘI ABSTRACTIZARE

Antropologia stilistică păstrează reflecțiile și conceptele antropologice clasice ale culturii, pe care se întemeiază, adăugând, în schimb, raționamente de ordin general, ca și analize concrete, referitoare la dispoziții, afecte, la modul în care ne referim, agreăm sau respingem o anumită realitate culturală, la concepte, idei, forme care sunt influențate de caracterele stilistice. Am folosit termenul de caracter stilistic, gândindu-ne la aspectele fundamentale care stau la baza categoriilor stilistice. Categoriile stilistice influențează categoriile sau genurile estetice – frumosul –, pe cele ale credinței – cutremurarea sau pietatea –, ca și pe cele ale cunoașterii – adevărul, ele fiind categorii ale culturii în sensul cel mai larg. Categoriile stilistice influențează atitudinea sau dispoziția noastră estetică, religioasă, etică sau de cunoaștere, canalizând-o sau determinând-o din punct de vedere stilistic. Ele sunt gândite mai degrabă în sensul matricei stilistice blagiene, decât al clasicei accepțiuni kantiene sau al categoriilor aristotelice. Atunci când facem această afirmație, ne gândim la caracterele stilistice ca la niște factori care influențează persoana, individul din colectivitate, dar mai ales influențează atitudinile, trăirile, opțiunile individului în devenirea sa culturală, din punctul de vedere al unor predispoziții stilistice, așa cum le-au gândit Fr. Nietzsche sau L. Blaga.

Immanuel Kant, în *Antropologia din perspectivă pragmatică* (*Antropologiepragmatischer Hinsicht*), vorbind despre validitatea universală a unei plăceri, în speță, a

gustului, spune că judecata de gust este una mixtă: include atât o judecată estetică (primordială și fundamentală am spune), cât și una intelectuală¹. Referindu-se la gust, el afirmă că numai frumosul îi aparține, nu și sublimul.

Rămânând în zona validității judecății de gust, mai trebuie spus că, în antropologia și estetica postrenascentiste, dar mai ales, în cea iluministă, referințele unei judecăți de gust erau deja sub influența unei „judecăți” stilistice, care aparținea gustului și stilului renascentist: formele căutate, apreciate din punct de vedere estetic, erau forme echilibrate, armonioase sau „desăvârșite”, fie că ne raportăm la cele artistice, literare sau plastice, fie la cele naturale, prin prisma unei aprecieri estetice devenite normă „clasică” a bunului gust. Era vorba despre o raportare ideală care introducea un model, de fapt, o normă a gustului estetic (în peisaj, de pildă) care putea să devină artificială sau artificioasă ori schematic rigidă, așa cum a și devenit în curentele academizante, când arta și artistul au pierdut legătura cu trăirea artistică vie, ca și cu modelul estetic al culturii antice grecești, așa cum l-au trăit artiștii Renașterii.

Prin intervenția „estetismului” sau a unei priviri prea rigide din perspectiva sau de pe poziția unei doctrine sau datorită prejudecăților artiștilor și a teoreticienilor care predau o estetică „de catedră”, obiectul judecății de gust, obiectul frumos, se transformă, se sublimează ori devine o parabolă. „O astfel de reprezentare își apropie ordinea plastică severă, artificială a imaginii istorice.

¹ Imm. Kant, *Antropologia din perspectivă pragmatică*, traducere, studiu introductiv, note, indici de concepte, bibliografie de Rodica Croitoru, ediția a II-a revizuită și adăugită, București, Editura Antet, 2013, p. 112–113.

Felul ei de a fi nu este «natural». Ea nu ni se înfățișează ca un act de simplă redare a ceea ce e unic sau întâmplător, ci ca o paradigmă.”² Când avem în vedere caracterele stilistice, vizăm acei factori, conștienți sau preconștienți, care modelează producțiile spirituale ale omului luat ca întreg. Ei se pot schimba de la o epocă la alta și chiar pot fi schimbați de anumite personalități, dar, cel mai adesea, ei canalizează acțiunea și creativitatea umană către anumite zone ale spiritului, îi conferă direcții specifice de manifestare.

Stilul influențează omul ca întreg

Când vorbim despre stil și antropologie avem în vedere omul ca ființă integrală – complex determinată biologic, psihologic și cultural –, dar îl circumscriem unor valori stilistice, care sunt altele decât ceea ce înțelegem prin valori culturale sau prin valori specifice unui domeniu al culturii. Caracteristica stilistică se aplică omului (individului) sau comunității, după caz. După Kant, caracterul persoanei are sens dublu: „semn distinctiv al omului ca ființă sensibilă sau naturală; al doilea este acela al ființei raționale care este înzestrată cu libertate.”³ Kant se referă la trei semnificații ale caracterului (persoanei), și anume la caracterul (caracteristicul) unei persoane ce aparține facultății dorinței (practice), divizându-l în: a) *natural*,

² Werner Hofmann, *Fundamentele artei moderne. O introducere în formele ei simbolice*, vol. I, traducere de Elisabeth Axmann-Mocanu și Bucur Stănescu, prefață de Titus Mocanu, București, Editura Meridiane, 1977, p. 160.

³ Imm. Kant, *op. cit.*, p. 143.

b) *temperament* (modalitate sensibilă), c) *caracter* pur și simplu sau mod de gândire. „Primele două predispoziții indică ceea ce se poate face cu omul; cea de-a doua (morală), ceea ce este el însuși pregătit să facă cu sine.”⁴ Desigur, ne gândim că stilul, deși este o caracteristică definitorie a omului – una care ține de sfera cu cele mai mari influențe asupra omenescului, și anume, sfera valorilor sau creațiilor spirituale – nu este la îndemâna lui, nu este un caracter „pur și simplu sau mod de gândire” pe care omul îl poate folosi după dorință. Stilistic, omul este mai degrabă determinat – Nietzsche, Spengler, Blaga – să fie, decât își determină liber existența. Chiar dacă ne gândim la omul istoric sau la istorie ca o componentă definitorie a omului, la istorie ca sistem cultural, în sensul atribuit de Dilthey, și chiar ca *viață* care este mai mult decât suma trăirilor și creațiilor independente, nu vedem un sens al stilului la îndemâna omului istoric, ci, mai degrabă, o supra-determinare. Supradeterminarea este pusă, în gândirea blagiană, sub orizontul misterului, un factor metafizic absolut, instituit de Marele Anonim, termen sau metaforă care poate desemna substanța, eul absolut, rațiunea immanentă, Tatăl extramundan, Inconștientul, Conștiința, de fapt, o „metaforă filosofică a Divinității”, o variabilă transcendentă, asemeni mărimilor variabile algebrice, care „poate să ia diverse valori. Metaforic sau simbolic, valorile sunt nedeterminate, dar algebric vorbind, o variabilă poate lua valori exacte, mărimi aritmetice.”⁵ Supradeterminarea nu este un concept al cauzalității, un concept ontologic, ci un concept gnoseo-

⁴ *Ibidem.*

⁵ Dragoș Popescu, *Teme și explorări în filosofia românească*, București, Editura ASE, 2016, p. 189.

logic, o cenzură transcendentă exercitată de Marele Anonim asupra cunoașterii individuate, o acțiune negativă continuă exercitată asupra cunoașterii umane de orice fel, prin care El se „ascunde” curiozității științifice sau oricărei încercări a omului de a-i pătrunde esența. „Actele de cenzurare exercitate de Marele Anonim nu sunt izolate, iar intervenția sa nu este discontinuă. Blaga vorbește despre o «prezență continuă» a influenței negative a Marelui Anonim. Efectele cenzurii exercitate de Marele Anonim sunt întipărite structural în toate modurile cunoașterii individuate. Prin urmare, cunoașterea individuată poate fie să ignore misterele existențiale, fie să se instaleze în ele.”⁶ Individul uman poate totuși să-și asume această determinare, nu ca pe un *factor*, ci ca libertate de creație.

„Stigmatul stilistic”

Dintotdeauna – de când oamenii s-au raportat *într-un fel anume* la existență prin reprezentări culturale – a existat un *facies* stilistic al omului care-l deosebește individual și istoric (cultural, spunem) de alt om. Acest *facies* Blaga îl numește *stigmat*, dându-i o conotație creștină sau, mai profundă și mai veche, de semn demonic, neînțeles și de nebiruit de om, care te atinge (pe fiecare individ luat în parte) dindărătul lucrurilor și al înțelesului lor. *Antropologia stilistică studiază omul sub raportul acestor stigmat care ne diferențiază și ne pun în categorii spirituale atât de particulare încât nu pot fi teoretizate sau definite, fiind categorii existențiale, și anume, ale existenței noastre spirituale.*

⁶ *Ibidem.*

În *Religie și spirit*, atunci când face o analiză istorică a celor mai reprezentative forme ale vieții religioase, Blaga vorbește despre unele particularități ale religiozității ca experiență extremă, care te pune în legătură cu Dumnezeu nu în sensul uniunii mistice, nici în acela al comunicării în limitele dogmei, ca, de pildă, ale celei creștine, ci ale credinței dobândite ca o *experiență personală profundă* sub forma unei crize, a căutării unui adevăr personal mai presus de orice adevăr, precum cel căutat de Kierkegaard, credința-cutremur. Este o credință limită, o credință la limita de dincoace a extazului mistic, o transformare care te *stigmatizează* în urma unor teribile suferințe și îndoieli, probabilă, zice Blaga, în cazul lui Sören Kierkegaard, „numai și numai în pervazul protestantismului de factură nordică”⁷. Poate că în acest exemplu – la extremitatea cealaltă, a opțiunii brahmaniste sau chiar a celei budiste, care este golire de viață, trecere în anonimat – se inițiază o direcție de cercetare stilistică în antropologie.

De fapt, omul este o sumă, conștinetă și inconștientă, a unor determinări sau factori stilistici, așa cum poate fi și o opțiune pentru un model de cultură sau pentru valori, credințe și arhetipuri pe care nu le stăpânește, dar de care se lasă condus ori modelat. Ceea ce este cert, din tot ce aflăm observând, încercând să înțelegem marile direcții ale culturii, valorile fundamentale ale credinței, este că omul tinde să se mențină, pentru o clipă, la intersecția dintre transcendență și imanență, în existența sa limitată sau extinsă, ca specie, dar, mai cu seamă, omul caută o

⁷ L. Blaga, *Religie și spirit*, ediție anastatică, îngrijirea și postfața Eugeniu Nistor, Târgu-Mureș, 2014 (Sibiu, Editura „Dacia Traiană” S.A., 1942) p. 150.

expresie sau un semn al trecerii sale care să fie o mărturie către sau despre un adevăr. Nu deținem o memorie pură și nici o gândire pură, nu suntem fenomene de conștiință complet detașate de suportul corporal sau de evenimentele ce au loc în lume⁸, tot astfel cum nici o voință pură nu ne poate insufla, în lipsa voinței noastre, reprezentări ale unei lumi aflate în permanent proces.⁹

Modalitatea abstractivă și modalitatea imitativă

Ca primă direcție a acestui demers, al unei posibile sinteze antropologice din perspectivă stilistică, plecând de la constatarea că omul, în relația sa cu natura, dar și în legătură cu transcendența, atunci când se exprimă – artistic și nu numai –, când relaționează, înțelege, comunică, creează simboluri sau semne, vom spune că el, determinat sau supradeterminat stilistic, este pus să opteze între două direcții diametral opuse sau două căi: *modalitatea abstractivă* sau *cea care imită*. Nu există, pentru aceste două moduri de expresie, care pot fi considerate și stiluri total opuse, dar care se întretaie și chiar dialoghează, o explicație, o justificare teoretică, artistică, istorică sau psihologică. Cel puțin în formele de reprezentare plastică, modul simbolic și cel imitativ, care își creează propriile norme, par două căi total diferite, ceea ce l-a determinat pe Worringer să considere că arta simbolică (tendința abstractizantă) nu se împletește cu tendința imitativă sau

⁸ Henri Bergson, *Matière et Mémoire*, Paris, Felix Alcan, 1919, p. 251.

⁹ Fr. Nietzsche, *Nașterea tragediei*, București, Editura Meridiane, 1978, p. 231.

„istoria instinctului mimetic este diferită de istoria artei” (în studiul *Abstracție și intropatie*, apărut în 1908), teză care, pentru cubiști sau expresioniști, constituia o confirmare a căutărilor proprii, pe care pe atunci tânărul teoretician o circumscrie unui concept, poate nu nou, dar revoluționar în acel moment, și anume, „tendința către abstractizare”¹⁰.

Întrebarea – având, totuși, posibilitatea să se multiplieze, trezind alte și alte căi ori sensuri interrogative – este simplă: abstractizarea, care, din punct de vedere formal-artistic, în paranteză fie spus, este imposibilă, merge alături de imitație, descoperă o altă natură îndărătul naturii obiectului sau îl reconstruiește?, sau, în termeni lui Hoffmann, „care este raportul acestui univers formal cu «natura» – cu realitatea dată prin experiență – și cu contemplatorul?”¹¹ Evident, aici nu este nicio dilemă – natură (= imitație)/simbol sau abstractizare – și nici nu credem că imitația este univocă („năzuința mimetică ce tinde spre univocitate”¹²), ci, mai degrabă, că, înainte de a fi două căi sau năzuințe formale distincte, avem două moduri de concepție asupra lumii care uneori se opun, dar, în cele mai multe cazuri, stau la baza a două năzuințe (sau moduri) stilistice, uneori complementare, alteori contrare. Pe de o parte – dar fără a epuiza bogăția temei –, credem că modul abstract este în corelație cu o concepție despre timp, că timpul, spre deosebire de spațiu, naște simboluri și lumi adiacente, ceea ce nu înseamnă că arta imitativă este exclusiv spațială. Argumentarea acestui

¹⁰ Werner Hofmann, *Fundamentele artei moderne. O introducere în formele ei simbolistice*, ed. cit., p. 99.

¹¹ *Ibidem*, p. 100.

¹² *Ibidem*.

punct de vedere o putem susține, simplificând întrucâtva, prin însuși procedeul imitației – forma imitată are nevoie, în primul rând, de coordonatele spațiale ale obiectului imitat, în acest mod devenind relativă sau dependentă de actul privirii –, și mai puțin de coordonatele temporale. În dialogul cu realitatea (naturală) vizibilul primează, imaginarul fiind pe un plan secund. Acest lucru începe încă din preistorie, odată cu desemnarea și umplerea cu culoare a profilelor animalelor sau cu imprimarea palmelor în ocră pe pereții peșterilor. Procedeul are la bază o iluzie optică, care nu se poate debarasa de obiectul-model, caz în care artistul „poate să decidă pentru întrecerea cu realitatea vizibilă, deci pentru imitarea fără menajamente sau, dimpotrivă, elevată a acesteia, caz în care țelul urmărit este iluzionarea, iar ceea ce ni se oferă este o *image imitativă (Abbild)*, o imagine aparentă.”¹³ Ce putem reține de aici? În primul rând, omul, artistul, se așază înaintea naturii, ca un egal, ca un *plăsmuitor*. Ceea ce reține și ceea ce îl provoacă este bogăția formală, complexitatea și armonia formelor naturale, pe care nu le poate poseda decât în două feluri: refacându-le în aparența lor cursivă sau distrugându-le, căutându-le structura ascunsă, mecanismul și dinamica, sâmburele, esența. Primul drum, dacă îl alege, este cel al imitatorului, al doilea, al plăsmuitorului. De fapt, aici suntem de acord cu Hofmann: în raportul cu natura – realitatea oferită de simțuri, dată prin experiență –, contemplatorul are o mulțime de alte căi deschise (dintre acestea, vom vedea, cea a plăsmuitorului, calea *poiesis*, va aprofunda esențele ascunse, căutând Forma, substanța, Ideea), inclusiv pe cele ale științei, dar, ca imitație, merge către univocitate, la urma

¹³ *Ibidem.*

urmei, o convenție, care „nu poate fi sesizată decât de cel ce cunoaște și acceptă regulile percepției, care sunt necesare pentru descifrarea ei”¹⁴. Că *imitarea* poate fi detaliată până aproape de perfecțiune sau poate fi înșelătoare în modul estetic, creând o iluzie, nu are importanță, în ordine stilistică, decât în măsura în care re creează, pe baza regulilor sau legii de compunere a spațiului, un spațiu formal al imaginii obiectului.

Imitarea ar avea în contrapondere *calea abstractă*, de fapt, o cale creativă prin excelență, ceea ce a sesizat Worringer și a fost transformat într-un adevărat program de curente expresionist, cubist etc. Vom reda principalele caracteristici ale acestui mod de concepție a realității (paralel celui imitativ) prin cuvintele lui Hoffmann, care surprinde în esență concepția lui Worringer: „Meritul durabil al acestei lucrări de tinerețe a lui Worringer (*Abstracție și intropatie*, n.n., M. P.) este demonstrarea faptului că «tendința spre abstractizare» dispune de o bogăție de-a dreptul imprevizibilă de posibilități ale variației formale.”¹⁵ Am văzut că, în *mimesis*, artistul este prins într-un tunel sau capcană a reprezentării formale. El urmărește configurația spațial-formală a obiectului natural până la ultimele detalii, sperând să redea un conținut *autentic* (acest lucru l-au încercat, fără preget, din preistorie, artizanii formeii naturale, perfecționând arta imitației – care nu exclude și „experiențe” creative, nonconfigurative – până în Renaștere), dar această autenticitate rămâne în limita unei iluzii, a unei imagini aparente, care imită realitatea dată – *Abbild*.

¹⁴ *Ibidem*, p. 101.

¹⁵ *Ibidem*, p. 100.

„În cea de a doua alternativă (abstractă – n.n., M. P.) artistul dorește, indiferent de motive, să impună în domeniul vizual o serie de semnificații sau să le trezească în conștiința privitorului prin indicare. El vrea să schimbe imaginea fenomenelor empirice într-o configurație acauzală, nereproducând formele, ci inventându-le cu de la sine putere. Pe scurt, în acest caz, artistul nu vrea să creeze imagini percepute, ci imagini reprezentate: el tinde să instaureze acum simboluri și să creeze configurații. Cu mijloacele care-i stau, în momentul respectiv, la dispoziție, arta imitativă urmărește lumea aparențelor. Ea oferă un segment vizual al acestei lumii, care se referă în mod subiectiv la privitor. Artă simbolică nu oferă un segment, ci o totalitate spirituală, în cuprinsul căreia obiectele nu se mișcă în spații imitate după spațiile ce ne sunt date prin experiență, ci în sistemele unor dimensiuni spirituale, imaginare, în fața cărora măsura dată de experiența simțurilor noastre nu mai este valabilă.”¹⁶ Transferată în lumea simbolurilor, căutarea plăsmuiește o realitate, nu o determină pur și simplu, o generează.

Configurația abstractă este acauzală

Pentru moment, trebuie reținut că în lumea planurilor abstracte, artistul vrea „să schimbe imaginea fenomenelor empirice într-o configurație acauzală”. Ce trebuie să însemne asta? Că există o lume – a spiritului – în care temporalitatea nu descrie o serie fenomenală determinată cauzal, așa cum constatăm că *are loc*, se întâmplă cu necesitate în lumea cauzalității spațializate, unde timpul este o funcție a mișcării de la fenomenul cauză la

¹⁶ *Ibidem*, p. 100–101.

fenomenul efect. Cauzalitatea depinde (atât în configurația teoretică a legii, în explicația științifică, cât și în arta imitativă), este *dată* de ordinea spațializată în care trebuie să o căutăm.

Obiectul de referință, cel natural, este cauza eficientă a imaginii-obiect pe care o reproducem (imperfect) prin imitație. Or, numai aici percepem, potrivit determinismului spațializat, obiecte care nu sunt decât aparențe segmentate, la care ne raportăm subiectiv, nefiind niciodată o totalitate, ci numai părți, segmente. Imaginea formală, a artei imitative, oferind aproximări, aparențe, de fapt, „oferă un segment vizual al acestei lumi, care se referă în mod subiectiv la privitor”.

Ce se petrece însă în creația abstractă? Aici, imaginea-simbol este aspațială (aspațială în sens relativ, deoarece reprezentările pot fi bidimensionale sau chiar tridimensionale, însă termenul aspațial este pus în strictă legătură cu nedeterminarea, care anulează viziunea cealaltă, cauzală), neperceptibilă și acauzală, deoarece „arta simbolică nu oferă un segment, ci o totalitate spirituală”; sustrasă simțurilor, lumea simbolurilor abstracte este autonomă și întreagă, ea subzistă *numai* în timp, deși ca totalitate (spirituală), configurațiile (chiar spațiale – dar un spațiu-poetic plăsmuitor) nu urmăresc experiența legată de simțuri, ci o totalitate pe care o ordonăm „în sistemele unor dimensiuni spirituale, *imaginare* (s.n., M.P.), în fața cărora măsura dată de experiența simțurilor noastre nu mai este valabilă”¹⁷.

Am insistat cu deosebire pe acest fragment-esențializant al teoriei lui Worringer-Hofmann despre fundamentele artei moderne deoarece aici este prezentată

¹⁷ *Ibidem.*

o modalitate de configurare a artei abstracte care, parțial, ne confirmă intuiția timpului-poietic sau timpului simbolic ca matrice spirituală a artei, dar care se află, cumva, la antipodul unei teorii referitoare la arta lui Constantin Brâncuși, care aparține lui Ionel Jianu.

Simbolul și spațiul spiritual (poietic)

Arta lui Brâncuși folosește o simbolistică ce face referință directă la spiritualitatea arhaică românească. „Arta populară românească a ajuns la abstracție prin decantarea, *despuierea și sacralizarea imaginii reale, datorate aspirației sale de a exprima realitatea în forme primordiale, în timp ce artiștii din Occident au ajuns la abstracție prin explodarea și descompunerea formei* (s.n., M.P.). Seninătatea și puritatea absolută care se degajă din operele lui Brâncuși decurg din acest proces de abstractizare conform artei populare, care este opus celui adoptat de către artiștii Occidentului.”¹⁸ Partea subliniată de noi a citatului din lucrarea lui Ionel Jianu surprinde elocvent și succint diferența dintre abstracțiunea de tip poiesis și cea de tip mimetic. Prima este specifică atât artei vechi românești, cât și celei bizantine – ne transportă într-o lume abstractă spiritualizată.

Ce diferență – dacă se susține – ar fi între modul abstract, descris anterior, și cel care constituie fundamentul artei brâncușiene? Iar, în al doilea rând, cu ce viziune nouă, interioară, suplinește arta brâncușiană spațiul de tip determinst-cauzal, deoarece sculptura sa este o artă spa-

¹⁸ Ionel Jianu, *Brâncuși*, traducere de Ileana Șoldea, București, Editura Meridiane, 2002, p. 54.

țializată, dar una de ordinul esențelor, și nu al figurativului imitativ, care are în prim-plan obiectul natural? Diferența este una fundamentală, pe care, în parte, o găsim explicată tot la Jianu. Să nu uităm că Brâncuși a parcurs mai multe etape până a ajunge la fondul creației sale, a străbătut cursul, să spunem, occidental al artei, trecând prin stilurile și modurile de interpretare proprii academismului, ale sculpturii clasice, făcând aceasta în mod oficial, în atelierele școlilor de la Craiova, București, München și, în final, Paris. Dar nu a fost influențat definitiv de niciunul dintre ele. El nu vede în arta sculpturii de tip clasic sau academic, nici în cea a ultimului și poate celui mai reprezentativ (în sens creativ) reprezentant al stilului clasic, Rodin, deși acesta are o factură individuală cu totul nouă, decât o stavilă a evoluției sale. În sculpturile sale nu regăsim motive, ci o dinamică interioară care trece de la un motiv la altul. O traiectorie a acestei dinamici interioare – care se suprapune ori este de esența celei care conduce spre simplitate arta populară de la noi – o descrie succint Jean Cassou: „Germenul, oul, trunchiul, zborul, somnul, sărutul și numărul, toate cauzele universului se regăsesc în identitatea lor, în motivele operei de artă și în figurile pe care artistul le poruncește pietrei sau metalului. Niciodată sculptura nu s-a apropiat mai mult, prin mâna vreunui sculptor, de o reprezentare atât de desăvârșită a esențelor.”¹⁹

Dacă sculptura este o reprezentare a esenței, a principiului, asta înseamnă că în material se află acea tendință, că este ceva acolo în care Michelangelo vede torsul unui profet sau mâna unei Sibile? Brâncuși refuză

¹⁹ *Ibidem*, p. 52–53.

acest tip de reprezentare, care nu te aduce în preajma divinului; el nu caută în grandilocvența forme materiale chintesența, ci o caută în dinamism, în incidența luminii cu materialul care, amorf și brut, nu o reflectă –, iar autorul Măiestrei simte cum piatra ori bronzul palpită întru zbor. „Cioplind piatra descoperi spiritul materiei, propria ei măsură, spunea el. Mâna gândește și urmează gândirea materiei.”²⁰

Sunt realități ritmice care nu se pot însemna și nu se pot descrie prin volute imitative. Acestea nu sunt nici abstracțiuni pur și simplu. Ceea ce caută sculptorul, întâlnirea luminii cu umbra șlefuită, este dinamismul pur și abstract, urma luminii atrasă de o anumită curbura a materialului, iar aceste volute ritmate și asimetrice sunt *semnele abstracțiunii divine*. Ele sunt locuite de un spirit, iar spiritul nu locuiește în structurile complicate, ci în cele dense, șlefuite de timp și de elementele Universului. Baroana Renée Irana Franchon, modelul *Muzei adormite*, s-a plâns lui Brâncuși că nu proceda ca ceilalți artiști, care fac studii îndelungate și zeci de schițe. „E suficient să vă privesc trăind ca să-mi aduc aminte”, i-a spus Brâncuși. În altă zi i-a adus o piatră șlefuită de apele mării: „Iată portretul dumneavoastră!”²¹ Există aici, în această afirmație, un adevăr al artei cu subtile semnificații, care ne poate aduce în preajma înțelegerii unui țel pe care-l au în vedere atât cei care imită, cât și cei care trec dincolo de aparențe.

Și unii, și ceilalți urmăresc o cale simbolică, care se inițiază în obiectul contemplației – această piatră este mărturia unui gest divin sau sugerează că *figura* modelului

²⁰ *Ibidem*, p. 57.

²¹ *Ibidem*, p. 56.

feminin, muza adormită, trimite și spre *altceva*, care trece dincolo de iluzie; dar aici, în actul contemplației, se disjung și cele două căi, deoarece una poate alege simbolul în spațiul dat, care a determinat ca această piatră să fie așa (interpretare cauzală), în timp ce în cealaltă, citirea simbolică își creează propriul spațiu (spiritual), renunțând la coordonatele spațiului dat, pătrunzând în cel esențial (care poate fi al luminii, al zborului, al inspirației divine). Această mutație, cuprinderea gestului sau a semnificației privirii, o vedem surprinsă în ambele interpretări sau exegeze (la Worringer-Hofmann și la Jianu), atunci când primii spun: „Nu numai că acest simbol – (cel «descoperit» de artistul abstract, n. n., M. P.) – poate renunța la imitație, el este chiar obligat să o facă, dacă vrea să fie citit ca o trimitere «spre altceva».”²² Or, acest altceva nu este aici, în spațiul concret, ci în spațiul care se întemeiază pe coordonate exclusiv temporale. Este un *spațiu-timp poetic* prin excelență, timp al creației, al plasmuirii – gestul creației este plăsmuire, este un acum-etern pe care contemplatorul îl poate vedea în corporalitate, dar nu în spațiul dat, ci în cel abstract. Ca să înțelegem mai bine arta, trebuie să renunțăm la o contemplație calmă, ideal-abstractă, și să vedem tragicul etern al redescoperirii de către contemplator a ceea ce nu se poate explica sau reproduce (imita), ci numai reprezenta într-un timp abstract. Aceste diferențe sunt surprinse astfel, prin două mărturii, una aparținând teoreticianului de artă, alta unui teolog.

Vom vedea în ce măsură, din acest triumghi interpretativ (în unghiul celălalt vom pune „înțelegerea” brâncușiană), spațiul simbolic se suprapune (sau se

²² W. Hoffmann, *op. cit.*, p.108.

regăsește în contemplație) celui abstract. Prima interpretare (ambele sunt în cartea lui Hofmann) aparține unui susținător al prerafaeliților englezi și a fost publicată în revista „The Germ”: „Să ne imaginăm redarea corectă, perfectă a unei pietre obișnuite... Cu toate că unui om religios această piatră îi va aminti de un text din Biblie, iar un geolog se va gândi la o teorie științifică, la contemplatorul obișnuit imaginea va stârni în primul rând admirație pentru faptul că pictorul a reușit să realizeze imposibilul, redând o piatră rotundă pe suprafața plană a pânzei.”²³ Gradația aceasta a posibilelor interpretări nu se îndepărtează de ceea ce, îndeobște, „citim” cu ajutorul termenilor științei dogmatice sau celei teoretice, or, din punctul de vedere al receptorului, privitorului operei de artă, ea constă în „învăluirea” pe care o exercită imaginea obiectului natural asupra privitorului. Dar mai există o posibilitate, reprezentată de „uimirea” declanșată în privitor de capacitatea de *a face* a artistului – de a face în sensul de a transpune.

Există, într-adevăr, și alte posibile interpretări ale „structurii” materialului, inclusiv cele – specifice artei medievale occidentale (în care sfera concretă a realității conține și un sens ascuns) – care pot fi integrate „mărturiilor” despre atotputernicia divină, *imago disimilis*, potrivit căroră „opera de artă medievală poate să cuprindă în sfera ei și materia în stare brută.”²⁴ Este, aceasta din urmă, și interpretarea platoniciană: în spatele realității concrete stă o realitate ideală sau, păstrând cumva proporțiile, trecând dincoace, în ordinea creaturii, este o poartă prin care ni se relevă ceea ce este dincolo.

²³ *Ibidem.*

²⁴ *Ibidem*, p. 114.

A doua interpretare posibilă este cea aparținând lui Hofmann și Worringer, asupra căreia nu mai insistăm, fiind prezentată pe larg anterior. Aici abstractul se delimitează clar de imitație, dar nu într-atât încât să sugereze și o sinteză a timpului sacru sau timpului poetic, sinteză care, în ce ne privește, este posibilă, dar de la un alt nivel de percepție a actului artistic, prin calea deschisă de arta brâncușiană.

Triunghiul reprezentării – independența conținuturilor

Prima tendință a receptării formei, așa cum s-a arătat, poate să nu vizeze conținutul de idei, ci punctul de vedere al receptorului: teolog sau om de știință. Adevăratul conținut nu este legat de forma concretă, ci este *ascuns*, dar este, totodată, obiectiv: el există acolo, în însăși materialitatea concretă, și este cea de-a doua perspectivă, care ne permite să vedem structura abstractă învăluită de haloul sau umbra materială. Dacă ar fi să ne gândim la o anumită independență a formei față de conținut, ea nu poate fi invocată, așa cum nu poate fi invocată o independență stilistică, deoarece, în istoria artei și în reprezentarea artistică, stilurile interferează, așa cum ne demonstrează Blaga, analizând stilul artistic din Peninsula Iberică (ele sunt când eclectice, când sintetice), unde se combină stilul maur cu cel gotic, cel renancentist, toate contribuind la o unitate specifică. „Este ceva paradoxal în acest specific al arhitecturii spaniole, căci «spaniolitatea» pare un rezultat de sinteză între stilurile europene și stilul mudèjar. În orice caz, arhitectura spaniolă este o artă de interferențe,

fie eclectice, fie sintetice.”²⁵ Un exemplu de combinare *sintetică* a stilurilor – sinteza românească –, între cel bizantin, gotic și/sau renancentist, de care se apropie, în esența ei, arta lui Constantin Brâncuși, este stilul specific artei bisericilor muntenești sau al celor moldovenești. El întruchipează stilul specific artei bisericilor bizantine, în care predomină motivul „transcendentului care coboară” sau stilul sophianic (Hagia Sophia), minunat descris de Blaga: „Bolțile cilindrice din vechile biserici românești, tot bizantine, prevăzute cu ferestre înguste, lungărețe, prin care pătrunde lumina, îngroșându-se că poate fi tăiată ca materia, sunt alcătuiți arhitectonice care fac probabilă tocmai «materializarea» luminii. În interiorul întunecat și afumat al bisericii lumina trebuie să ia înfățișare corporală. Lumina se «materializează» într-un sens, pătrunzând în spațiul sacral ca niște spade. Lumina este rezultatul întâiului act revelator al divinității. Această lumină, ce se «materializează», simbolizează oarecum Logosul, care se întrupează.”²⁶ Conceptul sau, mai degrabă, metafora „transcendentului care coboară” – întruparea Logosului –, spre deosebire de transcendențauitoare, pe o verticalitate care atrage sufletul spre revelație, specific arhitecturii gotice, este propriu stilului moldovenesc. Blaga ne dezvăluie o semnificație a transcendentului care, stilistic, poate descrie și arta lui Brâncuși, mai cu seamă cea proprie măiestrelor sau coloanelor fără de sfârșit. Și aici este ceva organic, căci se revelează nu dintr-o pornire către înalt, ci prin *cuprindere*, susținere a transcendenței, cuprinzând, într-o singură zvâcnire, cerul

²⁵ L. Blaga, *Ființă istorică*, ed. cit., p. 154.

²⁶ *Ibidem*, p. 157.

întreg. Transcendența, la Brâncuși, nu este ceva abstract, ceva care se pierde în absolut, făcând ca individul să fie absorbit și topit înspre o verticalitate care este, ca în stilul gotic, totuna cu uitarea de sine, ci ne pătrunde în toată organicitatea și materialitatea noastră ca o cadență ritmică, o pulsație a trăirilor interioare, dar nu pe linia monumentalului, ci pe aceea a repetiției vii (coloana – simbol al curburii organice proprii arborelui cosmic), care este un *modul* revelator încorporat materialității organice proprii artei vechi românești. Acest modul al Arborelui vieții nu vizează monumentalul specific artei gotice (cele occidentale, în general), ci crește din sine. El are la bază repetiția simbolică a cifrei 4, întâlnită și reluată constant în *Coloana fără sfârșit*, *Masa tăcerii* sau *Porta sărutului*. „În ansamblul de la Târgu Jiu, sentimentul cosmic al lui Brâncuși se manifestă prin reunirea celor patru elemente fundamentale ale lumii: *apa* – râul Jiu; *pământul* – aleile parcului și *Calea eroilor*; *focul* – flacăra iubirii care triumfă asupra morții în *Poarta sărutului*; *aerul* – *Coloana fără sfârșit* care escaladează cerul. Aceste patru elemente ne readuc la ideea ciclului și a metamorfozei cosmice, care sunt la baza acelei înțelepciuni ancestrale, pe care Brâncuși a știut s-o exprime în opera sa.”²⁷ Nu avem aici o abstractă cucerire a spațiului după o logică a numărului proprie artei gotice, care se desfășoară potrivit matematicii universale, ci o logică organică a viului, cumpătată, crescătoare în armonia unui modul arhitectonic și sculptural care nu părăsește semnificația pământească a ceea ce încolțește și se înalță pentru a se deschide și a materializa Logosul care coboară. În arhitectura și în arta

²⁷ I. Jianu ,*op. cit.*, p. 43.

veche românească, spiritualul abstract își creează propriul spațiu al revelației. „Dimensiunile moderate ale arhitecturii moldovenești, cumpătarea în utilizarea elementelor, evitarea formelor excesive ale goticului, dar și ale stilului bizantin, sunt un secret al acestei singulare feșite. La norocoasa sinteză a contribuit și folosirea aspectelor organice, care atenuează în sensul «viului» toate formele și liniile arhitectonice.”²⁸ Care este rostul acestei arhitecturi, care este sensul, mai profund, ale artei brâncușiene? Nu este ceva abstract aici, deoarece concrete, este unitar viului, organicului, dar nu este nici organic în sensul biologic, fiind o sinteză noncontradictorie atât ca stil, cât și ca expresie.

Dincolo, în arta gotică, avem o logică înghețată, un geometrism sublim și monumental, o știință care cucerește spațiul. Dincoace, Logos-ul care se materializează, module ritmice ori cicluri numerice în spatele cărora se ascund vechi simboluri. Sensuri ale sacrului în expresie ideală, numerică, putem avea și în stilul occidental, dar aici ele provin, în mare parte, din filosofia platonice sau neoplatonică. Este cea de a doua perspectivă, revelatoare și ea, care se trădează, dar într-un alt mod, rațional și deductiv, care poate fi descifrată în esența ei numerică, de ordin divin, dar care nu este organică, ci, iarăși, se încifrează după o geometrie pură, ideală. Acest din urmă sens al configurației simbolice – care poate cuprinde și materialitatea concretă – este propriu artei medievale, care nu este nici estetică pură, dar nici abstracțiune – în sens modern –, și nici imitație spațializată: „noțiunea medievală de *ars* (artă) este cu mult mai cuprinzătoare

²⁸ L. Blaga, *op cit.*, p. 159.

decât cea modernă”, zice Hofmann, preluând opiniile lui Assunto, ce trimit la o zonă de semnificații care aderă la esențe, la universal, dar care presupun și o dedublare a termenului *ars*: „pe de-o parte ea trece în simplul meșteșug, pe de alta se ridică la rangul de cunoaștere a inteligibilului universal”²⁹. Totuși, nici aici nu avem siguranța că există o delimitare – ce, de altfel, nu se poate face, în sens ideal-formal platonician – între *ars* și meșteșug, între perceput și natura sa divină, rezonanța lui în sacru (ca spațiu și timp).

„Această piatră sau această bucată de lemn sunt pentru mine o lumină. Iar dacă mă întrebi cum trebuie înțeles un asemenea lucru, atunci rațiunea mă îndeamnă să-ți răspund că privind această piatră, sau poate pe cealaltă, îmi vin în minte multe lucruri care îmi luminează sufletul. Căci eu observ anume că această piatră este bună în esență și frumoasă în chipul ei propriu, că se deosebește prin felul și specia ei de celelalte feluri și specii, și că e întemeiată pe număr, cum orice lucru e determinat ca unitate, că nu iese din ordinea-i proprie și tinde, conform greutateii sale, spre locul ei natural. Dacă eu, privind piatra, fac aceste considerații și altele asemănătoare, ele devin pentru mine lumină, iar aceasta înseamnă că ele mă luminează.”³⁰ Cuvintele aparțin lui Johannes Scottus Eriugena. Ele trimit, ca act al înțelegerii sau contemplării, ca act al simplei priviri, la o ordine mai înaltă, iar pietrele reprezentate prin însăși materialitatea lor ar trebui să fie o metaforă a Creației. Sunt lucruri despre care, în legătură cu fenomenul artă, oamenii (istorici, filosofi sau critici)

²⁹ W. Hofmann, *op. cit.*, p. 112–113.

³⁰ *Ibidem*, p. 109.

ar trebui să tacă. Artă este o legătură privilegiată cu insondabilul etern ce este frumosul care te înfioară în lumea dată sau care vine transfigurat din lumea de dincolo. Că este un transcendent care coboară, că este o transfigurare ce se pierde în Abstract sau Eternitate, legătura lui cu cel de aici, care este *omul*, nu este intelectuală sau de ordinul Rațiunii, *ea este*. „Artă trebuie să înlocuiască ceea ce omul nu poate – sau nu mai poate – vedea «stându-i față în față». Printr-un act ce solicită un uriaș, un temerar efort, artistul *denumeste* ceea ce, într-un fel, nu poate avea nume. A trecut mult timp până când oamenilor le-a venit ideea de a raționaliza această activitate cu ajutorul unor considerente de natură istorică și estetică și de a o populariza prin expoziții, cărți și reviste.”³¹ Cum ar trebui considerat fenomenul artă raportat la om, în primul rând, iar apoi la obiectul său? Firește că nu imaginea în sine și nici rezultatul construit în urma actului artistic contează – deși, în ordinea culturii, sunt lucruri importante, la fel ca teoriile prin care ne explicăm natura –, ci, în primul rând, modul în care aceste preocupări ne modelează pe noi înșine, ca substanță umană, ca substanță care percepe, reflectează, se implică emoțional-volitiv și se reface pe sine.

În legătură cu obiectul artistic, fie că procedăm imitând ceva exterior nouă, fie că instaurăm, printr-un sistem semantic, o lume interioară, noi modificăm ceea ce suntem și construim legături umane. Suntem conștienți că schimbarea este starea naturii și că în acest fluviu noi nu rezistăm – că viața reală, în semnificația ei ultimă, este asemeni celei reprezentate prin zborul păsărilor lui

³¹ *Ibidem*, p. 33.

Brâncuși –, că viața celestă este cea reală, viața cerului cu păsări, cum zicea Bachelard, și nu cea pământeană, care este iluzie³². Dacă putem zămisli, sub imperiul unei idei sau al unei senzații, trăirile noastre în legătură cu obiectul asupra căruia stăruim, iar acest lucru ne reprezintă spiritual, este ceea ce contează. Această legătură ne transpune într-o lume vie, iar din puținul existenței noastre, nu trebuie să ne transformăm drama într-un gest patetic, ci trebuie să mulțumim Cerului că suntem în stare să realizăm măcar un crâmpei din minunea pe care ne-o desfășoară deasupra creștetelor în fiecare zi și în fiecare noapte. Atitudinea noastră – ca oameni, care trăim sub un impuls oarecare, că este cel artistic, științific sau pur și simplu de perpetuare demnă a vieții – trebuie să fie reculeasă în sine, ca aceea a *Rugăciunii* lui Brâncuși. Artistul – ca posibil obiect de studiu pentru o antropologie culturală – ar trebui să se limiteze la condiția sa de om care înțelege și silabisește semnele naturii și să nu caute să-și aroge veleități de creator, deși este conștient că vrea mai mult, că această minune nu îl satisface, că îl mulțumește faptul „de a silabisi doar prin semne, pentru a numi astfel literele naturii, mergând pe urmele acesteia; el își inventează singur o melodie, își creează o limbă...”³³

³² Gaston Bachelard, *L'Air et les Songes*, Paris, 1941, p. 35.

³³ Cuvintele îi aparțin lui Goethe și sunt reproducere după W. Hofmann, *op. cit.*, p. 150.

STILUL ABSTRACT

Anterior, am încercat o sinteză a ceea ce reprezintă *stilul abstract* în arta medievală și în cea brâncușiană. Vom propune o extindere a analizei noastre către alte zări culturale. Apoi vom vedea în ce măsură cele două stiluri pot fi legate de două moduri diferite de concepere a spațiului-timp, istoric și estetic, științific și filosofic, ca și relevanța lor pentru antropologia stilistică.

Vom face constatarea că sunt culturi în care există tendințe accentuat abstracte, care acordă o importanță deosebită timpului, subordonându-și explorările spațiale (în mod special, culturile vechi și cele tradiționale), pe când în alte culturi tendințele abstracte sunt diminuate, ele fiind orientate către o mai atentă explorare spațială. În arte, această înclinație este asociată spiritului imitator-naturalist, pe când cealaltă, celui simbolic-abstract.

Nu suntem de părere că cele două căi, abstractă și imitativă, sunt opozabile până la excludere sau că prima poate fi alăturată sau identificată cu geometrismul și constructivismul, în timp ce a doua cu explorarea spațiilor și formelor naturaliste, prin imitarea subtilelor torsiuni ale spațiului obiectului natural, din moment ce, credem, că și una și cealaltă se inspiră din natură. „Orice artă, inclusiv cea decorativă, se află într-un raport indisolubil cu natura. Fiecare imagine artistică are la bază o imagine naturală, fie neschimbată, în starea creată de natură, fie transformată de om pentru necesitatea sau plăcerea sa.”¹

¹ Alois Riegl, *Istoria artei ca istorie a stilurilor*, antologie, traducere și prefață de Ruxandra Demetrescu, București, Editura Meridiane, 1998, p. 57.

Stilul abstract nu este identic cu cel geometric, ba dimpotrivă, geometrismul, putem spune, este o specie, o formă de expresie, printre altele, care conduce către abstract.

Înțelegem prin abstract mai degrabă o tendință de renunțare la elemente descriptive și redundante, efortul de a căuta și a pune în valoare caracterele esențiale. În ordinea poieticității abstracte se păstrează însă și calități expresive și formale, dar nu se pierde prin aceasta bogăția conținutului, deoarece o descriere stufoasă, care face apel la tot mai multe dimensiuni și indicații, estompează sau chiar anulează ideea. Pe de altă parte, imitația slăbește conținutul de idei. În același timp, retorica prea încărcată și spațializată a formelor funcționează în perioadele de decadență a unei culturi, care nu mai are legătură cu spiritualul, fiind înlocuită printr-un discurs pompos și demagogic, care mai mult ascunde realitatea decât o relevă. Realitatea este simplă și elocventă prin sine însăși, este abstractă, numerică, proporțională și armonioasă. Bogată, în schimb, este natura.

Frumos și abstract

Acordăm termenului abstract, atunci când îl raportăm la stil, cu totul alte semnificații decât în mod curent. Anume, îl legăm, așa cum am spus, de acea predispoziție către elementele esențiale, iar această dispoziție o vedem mai degrabă ca fiind una înclinată către o valorificare accentuată a timpului. De ce timpul este preeminent într-o abordare abstractă? Pentru că timpul este direct răspunzător de spiritualul dinamic. Dimpotrivă, imitația pune accent pe spațiu. Spațializarea formei simbolice (întot-

deauna, în arte și nu numai, „captarea” și redarea formei se face în urma unui proces de simbolizare) apelează la o specie a timpului, determinist-cauzală, și anume, la timpul cronologic. Timpul cronologic, determinist și cauzal, se opune, în principiu, eternității. Timpul cronologic îngheață poieticul, desfășoară spiritualul într-o arhitectonică severă și strict ierarhizată a planurilor și volumelor. Stilul abstract, am spus, nu se reduce la geometrism și nu exclude orice referință la natură, potrivit principiului raportării la natură a oricărei imagini artistice, așa cum a fost formulat de Alois Riegl. Totuși, naturalul, ca dinamică sau referință stilistică, nu guvernează întotdeauna spiritualul, ba dimpotrivă, se spune, spiritualul este generalul indiferent la particular. Frumosul însă – categorie care are o influență decisivă asupra vieții spirituale – pune în valoare conținutul spiritual. Raportarea la frumusețea unui obiect, lucru sau idee are caracter subiectiv. „Deoarece frumusețea constă într-o anume simetrie, iar aceasta e multiplă și memorabilă în raportările ei și câtuși de puțin simplă, impresia pe care o produce frumusețea nu va fi unitară, ci în funcție de cel ce o percepe. Diversele specii ca și diverșii indivizi sunt atrași de lucruri diferite. Una este simetria care-l impresionează pe Socrate, alta pe Platon, alta cea care atrage mulțimea, alta pe cei puțini, alta pe bărbat, alta pe femeie, alta pe femeia bărbată, alta pe femeia slabă.”²

Frumosul, așa cum este conceput aici, are accepțiunea clasic-tradițională, în care concepția platoniciană (sau

² Giordano Bruno, *De vinculis in genere*, III, 638, reprodus de Wladislaw Tatarkiewicz în *Istoria esteticii*, vol. IV, *Estetica modernă*, partea a II-a, traducere de Sorin Mărculescu, București, Editura Meridiane, 1978, p. 34–35.

neoplatoniciană, la care se referă majoritatea teoriilor estetice renașcentiste) este centrală. Frumosul clasic grecesc este tipologic, dar, în fond, este un concept preponderent imitaționist. Pe de altă parte, tot sub auspicii neoplatonice, de data aceasta mult mai atent „rafinată”, în estetica și arta aulică creștin-bizantină, s-a dezvoltat și o concepție asupra frumosului spiritualizat, mai abstract și interiorizat, în care principiul unității naturale ocupă un loc secund.

Se prefigurează din cele câteva referințe de mai sus cel puțin două tendințe: una riguros concentrică (în ambele frumosul este încă un concept de referință), în care stilul pe care-l numim abstract are preeminență, alta mai „democrată” ca expresie, naturalistă și expresivă, în care concurența cu natura (Alois Riegl) lasă mai mult loc imitației sau inspirației individuale (și individualizante). De altfel, se poate vedea că pe linia platoniciană, a frumosului-imitație, pe care au evoluat artele plastice clasice grecești, elenistice, arta romană și cea creștină occidentală, stilul s-a îmbogățit în permanent dialog cu natura. În acest context, arta, ca și știința, pe linia acestei evoluții, a chestionat intens natura, a imitat-o sau i-a corectat defectele, a perfecționat viziunea asupra omului, dar și concepția despre lume, iar aceasta în armonie cu formele sau conceptele de tradiție platoniciană, raționale și realiste. „Imaginea liniștitoare a naturii este creată deci de om în închipuirea sa. Ea privește raportul omului cu toate lucrurile din această lume fără excepție. Deci nu raportul omului cu natura pur și simplu, în afara omului, ceea ce numim în sens restrâns concepția despre natură, ci și relația omului cu omul, ceea ce numim concepție despre moralitate. Cu un cuvânt putem desemna totul drept concepție despre lume.

Așa cum natura se înfățișează în reprezentarea umană în esența sa *caracteristică* (s. n., M.P.) și nu în apariția ei izolată fenomenală, tot așa tinde să fie concret văzută de ochiul uman. Aceasta constituie în ultimă instanță rădăcina oricărei creații artistice. Putem deci să completăm definiția noastră: creația artistică este competiția cu natura pentru exprimarea unei concepții armonioase despre lume.”³

Ceea ce spune Riegl pare să reprezinte o concepție unitară – construită în baza conceptului de evoluție –, pozitivă în orice caz, dacă ținem seama de un concept central al său, voința artistică (*Kunstwollen*), asupra artei. Totuși nu ne putem abține să afirmăm că, alături ori împreună cu acest principiu teleologic al formei perfectibile din punct de vedere artistic, există și un altul, explorator, sintetic, dar nu mai puțin unitar, care este cel abstract și care, deși se afirmă în legătură cu natura, este opozabil și constrângător, adică, antiimitativ.

În stilul abstract însă, nu mai putem decela un principiu evolutiv, ci unul reducător, esențializant, dar nu mai puțin o concepție unitară despre existență.

Configurat stilistic, abstractul ca reprezentare nu este evolutiv, *Kunstwollen*, ci static, deși, paradoxal, este cel mai dinamic și productiv (poietic), deoarece ține de un alt concept al timpului, cronotropic, deosebit de cel cronologic, care este construit pe calapodul determinist. Cronotropia, proprie stilului abstract, are în vedere creația permanentă de lumi (reprezentări) poetice, posibile, raționale în cea mai mare parte, dar, într-un sens și mai profund, speculative (teoretice).

³ Alois Riegl, *op. cit.*, p. 316 (*Gramatica istorică a artelor plastice*).

Ne-am obișnuit, citind istorii ale artei sau parcurgând istoria teoriilor estetice, să considerăm că arta abstractă – într-un sens mai larg, stilul abstract – este cu precădere asociat cu arta arhaică, preistorică, cu anumite direcții de reprezentare ale artei antice (preclasice, dar și cu unele curente clasice), cu arta tradițională, profund marcată de spiritul geometrizarant, cu cea bizantină, islamică etc. Părerile sunt împărțite, iar după Worringer și nu numai, abstractul, cel puțin în artă, ca reprezentare, are o dezvoltare paralelă (dar, în realitate, se intersectează și se combină) cu stilul imitativ, spațializat în esență, însă nu mai puțin creativ și el. Imitația este proprie, în tot cazul, esteticii clasice, la care se raportează majoritatea concepțiilor (clasice, raționale) asupra frumosului. Esteticile sau teoriile mai noi asupra artei pun stilul abstract într-o legătură mai strânsă cu modul de reprezentare artistică al omului arhaic și/sau tradițional, iar numeroși esteticieni și artiști contemporani văd în aceasta o evoluție paralelă (dar, încă o dată, având ca referință de principiu obiectul natural) cu arta imitativă. Aici, în abstracționism (nu ne referim, numai, la curentele artistice ca atare, ci la concepție și stil), creația pulsează pe coordonate distincte, care, cel puțin în operele artistice ale stilului bizantin, dar și în alte creații, o apropiere de o dimensiune mai profundă a spiritualității.

În discuția de până acum asupra stilului abstract am avansat două ipoteze: 1. un punct de vedere formal asupra operei, care o clasifică în raport cu principiul în virtutea căruia aceasta ia ființă; trebuie să recunoaștem că această perspectivă formală este determinată de un criteriu fundamental, pe care îl atribuim conținutului, din moment ce pune în discuție un principiu ce ține de reprezentarea a ceva, abia în al doilea rând *de modul în care reprezentăm*

acel conținut. Considerate stilistic, abstracția și imitația nu sunt determinații formale, ci principiale, sunt configurații care vin din interiorul subiectului (o interioritate conștientă, ca și una inconștientă) și au consecințe care modelează cultural. Într-un alt sens, acestea sunt caracteristici sau determinații stilistice cu efecte antropologice. Mergând pe cele două căi, observăm că posibilitățile noastre de creație, ca și „opțiunile” stilistice, se disjung în: pe de o parte, *imitație* a obiectului natural (în care spațiul este în prim-planul investigației); pe de alta, *abstractizare* și simbolizare, unde natura este doar pretext, natura spațializată sau reprezentarea noastră spațializată intrând într-un plan secund; spațiul natural nu mai dictează configurația finală a operei, și am spus că, în acest context, timpul este motorul principal, cauza eficientă; 2. plecând de la aceste două supoziții formale, imitație și abstractizare, am recurs la o analiză mai profundă a *mobilității* operei (care este intenția subiectului de a crea forme), și am făcut un pas mai departe, decelând un stil *imitativ* și spațializat și un stil abstract sau *poietic*, în care a) spațiul este proeminent, iar timpul (cronologic) ocupă planul doi, sau b) timpul *poietic* (cronotropic) își subordonează caracterele spațiale (imitative), lăsând libertate subiectului (plăsmuitorului) să-și canalizeze efortul spre domenii ale realității puternic simbolizante (nespațializate, în sens clasic).

Cele două ipoteze, care inițiază în literatura de specialitate fertile analize stilistice, cu efecte evidente pentru ceea ce am denumit antropologia stilistică, au fost deseori abordate în domeniul filosofiei artei sau al filosofiei culturii, conducând către teorii care, folosind concepte estetic-stilistice, au generat tot atâtea poetici: una centrată

în jurul conceptului de *mimesis*, cealaltă fiind concentrată către explorările imaginației, spiritualizante, *abstractizante*, ambele fiind raportate, din perioada greacă veche, la realitate: realitatea naturală, raportare care s-a manifestat, sub aspect teoretic, filosofic și științific, într-o concepție naturalistă, sau realitatea ideală, în viziunea celei de-a doua direcții, rezultând o concepție ideală și speculativă.

Coerența conținutului

Ambele direcții de investigație nu ar fi valabile, în plan estetic, dar nici în plan conceptual, fără satisfacerea, din punct de vedere formal (dar și stilistic), a unei exigențe fundamentale: coerența conținuturilor. Și una, și cealaltă pot reprezenta o concepție despre lume, un întreg formal sau stilistic, dar trebuie să compună (să se compună) într-un întreg. În modul imitativ, în care se impune percepția, experiența având un rol determinant, stilul mimetic pare să satisfacă aceste exigențe; pe de altă parte, în modul abstract, imaginația, pe planul artei, speculația, ca facultate a gândirii, stilul simbolizant sau spiritualizant (abstractizant) sunt căile urmate de predilecție. Ambele stiluri sau căi pun însă în joc, cel puțin într-o anumită etapă, incipientă, a creației sau concepției, aceleași elemente care sunt și formal-tehnice, dar și elemente de conținut: sunt elemente formale, tehnice, precum linia, suprafața, pata de culoare, dar și elemente abstracte, ideale, care, în principiu, vizează un conținut. Printre acestea sunt *numerele*, care, potrivit unei idei, converg spre un țel, finalizează un concept, dar, totodată, susțin formal opera, întregul, povestea. Exigențele ulterioare ale fiecărui stil (stilul se imprimă în mod subiectiv, ceea ce înseamnă că determină subiectul să

ofere operei o coerență *anume pornită* din interiorul său, însă, totodată, stilul are și caracter obiectiv) se despart la un moment dat: unele vor împinge către stilul mimetic, celelalte îl vor sili să rămână în abstract. O pată de culoare, în sine, este o abstracție, dar ce relație propune subiectul artistic între aceste elemente, modul cum raportează mai multe pete de culori diferite între ele schimbă traiectoria concepției. Un sculptor, ca și un pictor, un muzician lucrează cu suprafețe, linii, forme, sunete, tonuri și game, raporturi, dar ei nu-și propun din start o coerență sau un stil *anume*, ci caută, apelând, conștient sau mai puțin conștient, să își aproprie sau să satisfacă exigențele unui stil. „Coloritul bun nu rezistă în această imitație, ci în calitățile și relațiile abstracte ale cenușiului și roșului. Putem face aceeași observație, atunci când un sculptor își începe lucrul în fața unui bloc de piatră. Noi vedem că liniile sale sânt ordonate cu noblețe și au caracter nobil. Nu ne putem imagina nimic în legătură cu imitațiile către care se îndreaptă aceste forme; că ele vor face parte din reprezentarea unui om, a unui animal, a unei plante sau a faldurilor unui veșmânt. *Asemănarea lor cu ceva nu le influențează caracterul nobil* (s. n., M. P.). Sunt forme mărețe; nu trebuie să știm mai mult despre ele, pentru a putea spune, dacă avem în fața noastră un sculptor bun sau unul slab. Cea mai nobilă artă este suprapunerea exactă a valorii abstracte și a posibilităților imitative ale formelor și culorilor.”⁴

Desigur, nimic nu poate să fie, să devină operă sau concepție, obiect de artă sau teorie fără a avea o logică a elementelor formale, a celor mai simple, care contribuie la organizarea ansamblului.

⁴ W. Hofmann, *op. cit.*, p. 192–193.

Poate că este greșit să facem această departajare stilistică rigidă (abstract/imitat), și ar fi mai corect să spunem că ele se presupun, una ținând de structură, de organizarea conceptuală, cealaltă aducând sub un numitor comun, datorită geniului celui care le conjugă, bogăția formală și de conținut plastic a naturii structurată conform unor reguli abstracte (nu rigide), ideale și raționale.

Depinde ce semnificație acordăm termenilor. Totuși nu putem ignora că abstractul și imitativul se juxtapun, precum și că se întâlnesc și se stimulează reciproc, dar sunt întotdeauna distincte, având, și numai din punct de vedere stilistic, întâietate într-o anumită epocă sau într-o anumită cultură. Stilul abstract sau cel imitativ diferențiază formele operelor, dar, mai cu seamă, impun scheme de gândire diferite, Forma originală, celor care au apelat la natural față de cei care gândesc în mod abstract și simbolic. „Atitudinea artistului care descoperă o nouă direcție n-are nimic de-a face cu aceea care ulterior repetă și imită, chiar dacă dezvoltă sistemul. Orice obiect este formă; dar nu există transformare decât atunci când apare o Formă. Meșterul care fabrică o formă are în fața ochilor, fie numai și în memorie, un model concret, un exemplu: el se străduiește să-l reproducă sau să-l modifice. Cel care imaginează o Formă nu are niciun model în fața ochilor sau în memorie, el pleacă de la un program, de la un principiu, el experimentează pentru a obliga materia să se conformeze, cât mai mult cu putință, nu unui tip oarecare abstract sau concret, dat anterior, ci scopului de a inventa o nouă ordine, în care va impune o anumită dispoziție a părților, atât în ceea ce privește elementele materiale cât și imaginare. Într-un cuvânt, el nu mai realizează, ci

inventează.”⁵ Plecând de la constatările de mai sus, cei care au studiat spațiul și perspectiva, armonia și organizarea subtilă a viziunii și a liniilor de forță compozițională au gândit altfel în arta greacă veche, chiar în cea arhaică, față de cea clasică, în Renaștere față de perioada bizantină, dar, presupunem, niciunul dintre aceste moduri de concepție și execuție n-ar fi fost posibil fără existența celuilalt.

Cel mai bine realizăm aceasta în special în perioadele de tranziție de la un stil sau manieră la alta, de la o concepție, școală sau epocă la altele, care aduc schimbări de viziune sau concepție ori, într-un mod mai simplificat de a spune, pun în contrapondere clasicul cu modernul, tradiția cu noutatea.

Stilul abstract în contradicție cu poiesis?

Aici nu avem intenția de a face o introducere în genurile literare sau o particularizare a artei în raport cu sfera noesis-ului, deși, se subînțelege, arta își apropie particularul, și nu ceea ce, potrivit abstracției conceptului, reprezintă zona către care tind știința sau cunoașterea rațională. Totuși, în această mișcare a subiectului, a conștiinței care divide ceea ce este în lumea subiectivă într-o lume a interiorității și o lume a obiectului, atribuim conceptului, prin care ne apropiem lumea obiectivă, un caracter abstract, și anume, cu ajutorul noțiunii, care abstrage ceea ce este comun și general, lăsând deoparte

⁵ Pierre Francastel, *Realitatea figurativă. Elemente structurale de sociologie a artei*, traducere din limba franceză de Mircea Tomuș, prefată de Ion Pascadi, București, Editura Meridiane, 1972, p. 34–35.

particularul, în tendința de a scoate la lumină conceptul, care înseamnă cuprindere a unei zone de maximă generalitate.

În această mișcare sau dinamică a conștiinței ori, mai degrabă, a eului, *poiesis-ul nu se pierde în particularități*, deoarece, potrivit noțiunii despre artă la Hegel sau la Schelling, arta este subiectivitatea ideală cel mai direct legată de absolut; ei nu îi trebuie un ocol prin lumea obiectivă, adică nu trebuie să se transforme în opusul ei, în materie concretă, pentru a parcurge, pe calea ocolită a noțiunii abstracte, drumul către idee. Lumea subiectivă prin excelență, și anume cea în care libertatea îi aparține spiritului subiectiv, este cea a poeziei, genul cel mai subiectiv dintre toate genurile artei și, am spune noi, și cel mai abstract – însă la polul opus al abstracțiunii conceptuale.

Ceea ce s-a spus despre genurile artei – lăsând deoparte estetica sau teoriile despre frumos –, a fost spus în detrimentul unei subiectivități lucide, legându-se obiectul trăirii sau al sentimentului artistic de un caz particular, opus calmei și indiferenței cunoașteri abstracte, discursive, cunoașterii prin concept. Totuși, și în această subiectivitate este logică, și anume, în legătură cu o realitate a spiritului apropiată sentimentului, ca și reflecției celei mai profunde, alta decât cea discursivă, o reflexivitate de un gen special, cum este cea a creației poetice, în mod deosebit, a lirismului, cu un timp și un ritm propriu, în care idealitatea este încă vie, și nu formalizată.

Arta, dintotdeauna, *a avut ca țință o realitate abstractă*, în sensul de *realitate pură*, în care sensibilul este ars, este sublimat, dar nu dispăre – sau putem spune că se topește ca materialitate spațială –, ci este convertit

în trăiri și, mai ales, în *esența acestei trăiri care este și reflecție asupra timpului*. Dar nu reflecție (și trăire) a unui timp abstract în sens conceptual, ci a unui timp abstract care este timpul logosului. Acest din urmă timp nu este cronologic, ci cronotropic. Timpul cronologic este cauzal, succesiv și spațializat (se desfășoară pe o coordonată care este a patra dimensiune a spațiului), pe când timpul cronotropic nu pune accentul pe succesiune, cât pe coexistențe, are o desfășurare de tip rețea. În această rețea, evenimentele reprezintă noduri în care converg, se leagă, se succed, dar și coexistă, mai multe moduri sau cronotropuri. În cronologie un organism se naște, evoluează și se maturizează, se transformă datorită interacțiunii și schimbului de substanțe și energie cu mediul; intrând în declin, el îmbătrânește și moare. Existența lui e succesivă și cauzală. În cronotropie, timpul organismului, ca întreg, interacționează, se împletește cu timpurile celorlalte organe, țesuturi, sisteme, cu timpul celulelor, al microorganismelor, bacterii, microbi, viruși, fiecare având un mod al său temporal, un cronotrop, dar colaborând la țeserea unei vaste și adânci cronotropii de succesiuni și, mai ales, de coexistențe în care formează sisteme, moduri temporal distincte, dar care interacționează. Păstrând distincțiile între cele două moduri temporale și considerând cultura sub aspect nu numai istoric, cronologic, ci și din perspectivă cronotropică, observăm că *timpul poetic este un timp cronotropic*, pe care îl mai numim și *timp plăsmuitor, abstract*, cu înțelesul că se opune imitației ce se realizează cronologic, cauzativ și spațializant.

Făcând o trecere în revistă istorică a ideilor sau teoriilor despre genurile literare, Liviu Rusu observă că, la Schelling, se pune în mod cu totul special problema

ritmului ca expresie a frământărilor subiectiv-lirice, deoarece în „niciun fel de poezie ritmul nu este așa de variat, deci așa de diferențiat, de particularizat ca în poezia lirică. Față de aceasta, este izbitoare uniformitatea ritmică a poeziei epice”⁶.

Despre importanța ritmului în poezie și artă în general – care nu se reduce la măsură, ci înseamnă o înlănțuire cu totul aparte a momentelor lirice, ca expresie a libertății asociațiilor, deoarece singur „poetul liric are libertatea celei mai îndrăznețe înlănțuiri de idei, singurul factor coercitiv fiind centralizarea acestor idei în jurul trăirilor sufletești”⁷ –, avem relatări la cei mai vechi gânditori. Platon⁸ este printe primii care face legătura dintre ritm, armonie și cuvântul căutat, specific melosului, în special ditirambului închinat lui Dionisos, în care trăirea poetului constituie primul plan. De ce un anumit fel de dinamică sufletească, ca și o modalitate de expresie ce pare că rupe zăgazurile sufletului, incitându-l să fie el însuși, în trăirea lui cea mai intimă, au fost găsite printre elementele caracteristice genului liric, care este creativ prin definiție, nu *imită* acțiuni și nu descrie stări sau obiecte (ca drama sau tragedia), iar poeții lirici, prinși în jocul coribanților, sunt considerați niște nebuni divini? Ei, prin excelență, dețin talentul pe care numai zeii îl inspiră, talentul de a face legătura dintre două lumi, cea concretă și cea divină. Poeții lirici, inspirați într-un moment unic, pot să transpună în lumea de aici realitatea celei de dincolo, deoarece „toți poeții buni își fac poemele

⁶ L. Rusu, *Opere*, III, *Estetica poeziei lirice, Logica frumosului*, ediție îngrijită de Vasile Voia, București, Editura Academiei Române, 2011, p. 28.

⁷ *Ibidem*.

⁸ *Republica*, cartea a III-a, p. 398.

lor frumoase nu prin ajutorul artei, ci în prada inspirației și stăpâniți oarecum de o putere divină, și tot astfel și componiștii adevărați. Căci, precum cei cuprinși de delirul coribanților nu dansează când sunt în totate mințile, tot astfel și componiștii nu-și compun cântecele lor frumoase când sunt cu mintea trează, ci când se cufundă în ritm și armonie, lăsându-se obsedați în prada delirului, ca și bacantele, care numai cât timp sunt posedate scot miere și lapte din fluvii și-și pierd această putere când își vin în fire.”⁹

Ceea ce se poate obiecta, ori, cel puțin, pune în balanță, ca fiind cel puțin contrar înțelegerii obișnuite, este că nu arta – cunoaștem opinia lui Platon și a platonicienilor despre *ars* și *téchne*, care îi pune pe subiecții acestora într-o poziție inferioară față de aceea a poezilor autori de opere ditirambice –, ci inspirația divină oferă valoare operelor lirice. Apoi, dacă în artă – care este meșteșug – mai găsim o logică a numărului și a măsurii, în inspirație, care este delir și nebunie, în orice caz, o stare opusă celei care caracterizează veghea reală și logica rațională, ce logică abstractă mai găsim? Platon ne spune însă că abia în această stare de delir poezii lirici se cufundă în ritm și armonie – ca și bacantele. Când ies din ea, își pierd orice putere, altfel spus, nu sunt mai mult inspirați sau, am zice noi, intră în logica noastră obișnuită, a noțiunii, într-o ordine conceptuală care nu o poate înțelege și explica pe prima, a inspirației delirante. Că există o logică – și încă una mai autentică, mai vie – în delirul celor posedati de inspirație, ne garantează Platon, deoarece consideră că toți poezii buni nu apelează la artă, ei fiind

⁹ Platon, *Dialoguri*, traducere de Șt. Bezdechi, București, Cultura Națională, 1922, p. 231–232, apud L. Rusu, *op. cit.*, p. 19.

poeți – putând crea opere frumoase – atâta vreme cât sunt *posedați* (inșpirați) de un zeu (Dionisos). Că există o logică a inspirației și există un sens poetic (liric) al cuvântului, un sens magic, nu un sens conceptual, cădem de acord făcând comparație cu celelalte genuri. Primul sens este evocator, spune L. Rusu, celălalt, expozitiv sau rațional, iar logica inspirată sau lirică este o *logică a interiorului*, cealaltă fiind o logică obișnuită, a exteriorului, o logică a definiției sau a silogismului. „Deci puterea limbajului poetic depinde de predominarea funcției sale magice. În același timp însă, trebuie să constatăm că această predominare variază după genurile literare. Dacă niciun gen poetic nu se poate lipsi de funcția magică a limbajului, nu-i mai puțin adevărat că genul epic și cel dramatic, dat fiind raportul lor mai strâns cu lumea externă, lasă un loc important și funcției logice, adică au un limbaj mai apropiat de cel rațional. În genul liric stăm altfel. Aici totul fiind în funcție de lumea internă a eului, funcția rațională va pătrunde mai puțin, dominantă va fi funcția magică, intuitivă.”¹⁰

În ce măsură există o funcție magică a limbajului și de ce aceasta este proprie limbajului liric? Iar pe de altă parte, dacă există o logică interioară, alta și, eventual, opusă celei raționale, cum funcționează aceasta, care sunt operațiunile sale specifice? Deocamdată nu facem decât distincția dintre cele două sfere în care se aplică logicile distincte: una a interiorului, a trăirilor și semnificațiilor subiective, care este, spune L. Rusu, proprie unui eu original; vom avea deci o *intensiune interioară* a liricului, care operează cu o logică a subiectivității, dar nu o logică a sentimentului, o logică sub care se organizează

¹⁰ L. Rusu, *op. cit.*, p. 98.

raportul dintre eu și lume. „Eul este brăzdat de un conflict creator, care se rezolvă în funcție de acel raport dintre eu și lume. În cazul poeziei lirice, deocamdată am stabilit atât: că acest conflict izvorăște din interior, rămâne în interior și se rezolvă în interior. E vorba de o acordare a eului cu sine însuși. Dar acest eu în plină efervescență are aspecte cu mult mai complexe decât se înțelege în mod obișnuit prin «sentiment».[...] Prin sentimentul care ne învăluie ni se destăinuiesc viziuni mai adânci. Fiindcă o operă lirică este, înainte de toate, manifestarea, sub o formă sensibilă a limbajului, a unui *sens*, întrevăzut și elaborat în necunoscutul care se deschide în interioritatea eului creator.”¹¹

În investigațiile noastre de până acum, căutând o bază profundă, principială, a determinațiilor stilistice asupra ființei umane, am putut distinge: 1. o structură temporală distinctă, specifică unor moduri stilistice (și atitudini creative) diferite, anume timpul cronologic (alăturat discursului rațional-pozitiv, de tip determinist-cauzal, spațializat, științific, ca și stilului imitativ, naturalist sau realist), dar și un timp cronotropic, un timp al creației poetice și al unei anumite predispoziții *poietice*, plămuitoare, propriu unui stil abstract, nespațializat, puternic simbolizant sau spiritualizant.

Acum ar trebui, conform acestei scheme stabilite, nu în afara culturii, ci înăuntrul ei, ca și a structurilor și funcțiunilor conștiinței (și al determinațiilor – matriceale – ale subconștientului), să căutăm și să identificăm, pentru fiecare dintre cele două sfere conceptual-stilistice, produsele culturale specifice, ca și reprezentanții lor, pe cei care le creează. Conștient sau inconștient, reprezentanții umani

¹¹ *Ibidem*, p. 66.

ai stilurilor amintite, împărțite aici, schematic, în imitativ și abstractiv, au atitudini, reprezentări, creează și se exprimă, plăsmuiesc, conform expresiei lui Lucian Blaga, opere, indiferent în ce domeniu, care sunt marcate, „stigmatizate” stilistic. Trebuie să spunem de la început că această împărțire nu urmărește să diminueze sau să știrbească vreunui dintre stiluri sau moduri de creație attributele creative și caracteristicile originale, culturale, care au făcut din operele produse de unii sau de ceilalți capodopere ale culturii universale. De asemenea, că această împărțire ține de rațiuni teoretice și/sau metodologice, dar, cum sperăm să demonstrăm și să susținem prin argumente pertinente, ea poate explica, într-un mod antropologic, folosind concepte ale filosofiei culturii, modul în care apar și se afirmă, în plan material, dar, mai ales, spiritual, cele mai desăvârșite și originale creații – atât în dimensiunea istorică, dar mai ales, în determinarea lor spațială, în coexistență.

Pe de altă parte, faptul că numim stil modul abstract, opunându-l celui imitativ, având caracteristicile enunțate, unul preponderent spațializat și, pe axa timpului, folosind tipul cronologic de desfășurare, celălalt, cronotropic, simbolizant și aspațial (deși numai aparent, așa cum vom vedea), poate să pară exagerat.

Totuși, în cadrul acestor departajări principiale, de bază, stilurile celelalte, clasificate de istoria artei sau istoria culturii, se raportează, într-un fel sau altul, la aceste categorii stilistice. Astfel, deși întotdeauna vom găsi în istoria culturii, în orice perioadă sau epocă, caractere accentuate ale unuia sau altuia, imitativul este subordonat naturalului, narațiunii desfășurate cronologic și dispunerii în spațiul tridimensional. De la epopeile grecești la arta

renascentistă, de la arta indiană la cea a catedralelor gotice, deși nu putem spune că sunt în exclusivitate imitative, deoarece fac apel și la caractere abstracte, predomină, totuși, caracterele mimetice, în schimb, în acele culturi sau școli de creație (arta preistorică – nu în totalitate –, culturile tradiționale, arta bizantină, cea islamică), putem spune că predominant este stilul abstract, aspațializat sau care tratează spațiul nu în ordinea natural-realistă, tridimensională, ci îl reduce la două dimensiuni sau, dimpotrivă, îi multiplică dimensiunile, dar nu face din timp o a patra dimensiune, ci timpul pare că predomină spațiul și cauzalitatea.

Mergând pe același fir al expunerii, vom putea spune că „spațiul” abstract este mai degrabă unul al ficțiunii, al imaginarului, că în culturile tradiționale spațiul și locurile nu sunt izonome sau izotropice. O direcție sau un loc, situarea în acea direcție sau în acel loc sunt semnificative. Stânga sau dreapta încarcă sau acordă semnificații etice sau estetice, de bun augur sau, dimpotrivă, aducătoare de boli. „Acele credințe, pe care le întâlnim și la alte popoare din Europa, sunt foarte vechi. La romani, gazda pune la intrarea vestibulului un sclav, ca să aducă aminte vizitatorilor că trebuie să intre cu piciorul drept întâi [...] *Dextro pede și sinistro pede* erau expresii întrebuințate de scriitorii latini ca și expresiile noastre, luate în înțeles figurat, (am pornit-o) *cu dreptul*, cu stângul.”¹² În folclorul românesc, acestei structuri (etice sau malefice) a spațiului i se acordă o importanță deosebită: „Să nu mergi cu spatele înapoi, că râde dracul de tine și plânge Maica

¹² I. Aurel Candrea, *Folclorul medical român comparat. Privire generală. Medicina magică*, studiu introductiv de Lucia Berdan, Iași, Editura Polirom, 1999, p. 128.

Domnului. Dacă un copil merge astfel, îi moare tată-său sau amândoi părinții.”¹³ Dar nu atât direcțiile structurale, cât dinamica, mișcarea au sau pot avea sensuri, astfel încât încă vechii greci credeau că mișcarea și timpul (timpul fiind asociat mișcării, având un rol determinist-cauzal) sunt, în ordinea experienței, cele care corup cunoașterea, stabilitatea existenței deopotrivă. Ființa este statică și nemișcată, timpul însă, dinamica existenței, istoria sunt corupătoare – în raport cu idealul clasic al cunoașterii platonice¹⁴ –, numai structura ideală (și spațiul ideal) al formelor fixe reprezentând ființa adevărată.

Poietic și dialectic

Spațiul și timpul organizează viața de aici și viața de dincolo.

Accentul pe care-l punem pe aceste două categorii este determinat, în mare măsură, de diferența de structură dintre spațiul-timp în context noetic și spațiul-timp poietic.

În realitatea noetică, în care sunt necesare acțiunea și difuziunea spațio-temporală, individualitatea conștientă sau subiectul activ *merge pe linia determinismului și a cauzalității*: își verifică acțiunile prin efecte (rezultate) și își instituie conceptele (teoriile) pe măsura eficienței acțiunii. Timpul și spațiul au structura cauzalității.

¹³ *Ibidem*, p. 128.

¹⁴ Platon, *Opere*, VI, *Theaitetos*, ediție îngrijită de Constantin Noica și Petru Creția, Introducere la dialogurile logice de Alexandru Sudu, traducere, lămuriri preliminare și note (*Theaitetos*) de Marian Ciucă, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1989, p. 195 (152 e).

Întâlnim această structură în toate culturile istorice, dar, mai cu seamă, în acele societăți pornite să își facă propria istorie, nevrând să fie supuse de istorie. Regatele-stat babilonian, persan, egiptean, cetățile grecești, în măsura în care au acționat cauzativ în spațiul-timp și au creat structuri de putere care au centralizat informațiile și beneficiile într-un loc/persoană/metropolă/stăpân autarhic, au ales o cale noetică, un timp rațional, și au creat teorii, metode, instrumente prin intermediul cărora au intervenit în realitate. Acestea au dus la apariția tehnicilor și a tehnologiilor, au creat sisteme în care acțiunile și efectele așteptate se înlănțuiesc necesar.

Omul poietic este un sacerdot, dar nu unul care măsoară și distribuie, retează sau deturneză cauzal apele isoriei, ci unul care creează timp. Fibrele timpului sunt legate ca o plasă subtilă, alcătuiesc o temporalitate cosmică. Omul poietic se mișcă pe această plasă: mișcând un fir, ca o coardă a unei harpe universale, el declanșează o temporalitate armonică; aceasta, la rândul-i, își generează propriul spațiu, dirijat de Marele Demiurg. Spațiul-timp este un concept universal în care omul poietic se integrează fără a determina, el având rolul de a armoniza; el apare într-un timp, *în acel timp*, suie sau coboară, conduce sau se lasă condus, plăsmuiește într-o operă cosmică, laolaltă cu ea, nu împotriva ei.

A fi împreună – condiția socială – presupune două moduri de a fi în spațiul-timp, cu determinante stilistice intrinseci: modul noetic și modul poietic.

În *Poemul lui Ghilgameș*, eroul descoperă necesitatea și bucuria acțiunii, implacabila cauzalitate, ca și legătura prieteniei. Antagonica, insurmontabila lege îl determină să-l înfrunte pe Enkidu, însă el găsește în dușmanul său

un complement al său, un prieten, descoperă împreună spațiul-timp de dincolo de acțiune, spațiul-timp al stării poetice cosmice. Dincolo însă, în modul poetic, nu mai este un loc și nici un timp al legii deterministe, individualitatea nu poate acționa cauzativ, ci imaginativ, se integrează în modul complementar, mai cuprinzător, în modul de a fi poetic.

Noetic acționezi instrumental. Experiența generează altă experiență, acțiunea își pregătește propriul său instrument și îl perfecționează, realitatea referențială poate fi una instrumentală, exploatată pragmatic, după criterii utilitare. Omul devine instrument, iar acțiunea supune necesității pragmatice cunoașterea: realitatea devine obiect și este limitată întru cât este utilă; tot ce este dincolo de utilitate nu există, ca atare, nici natura nu are sens dacă iese din sfera instrumentalului: ea are sens ca realitate obiectivă și utilizabilă¹⁵.

Împletirea dintre static și dinamic, echilibrul existențial presupun, desigur, instrumentalizarea acțiunii. Cosmosul organizat, natura armonizată, îmblânzită, forma domesticită, sălbăticia adusă la condiția umană au, prin instrument, raportare la om. Logica este instrumentul suprem. Tehnica este pusă înaintea artei. Platon credita nu atât pe artistul care execută o palidă imitație, cât pe tehnicianul care, cu ajutorul inteligenței și al instrumentului, creează un lucru. Primul este un biet falsificator, al doilea se comportă asemenea Demiurgului: tehnica este pentru a face și a determina, obiectul ei este mai real – și demn de a fi apreciat – deoarece răspunde unei nevoi. A face și a cuvânta, a dialoga, a trezi, din cercetarea împreună,

¹⁵ John Dewey, *Logic: Theory of Inquiry*, ed. cit., p. 104–105.

sufletul, ca să descopere adevărul, ceea ce constituie miezul dialecticii platonice, sunt demne de admirat. Cuvântul spus (mai cu seamă cuvântul „rostit” în interior, gândul vorbit) sunt căi sigure ale cunoașterii sinelui și a lumii. Socrate, provocat de Theaitetos, denumeste astfel acțiunea de „a gândi”, iar discursul ne pune în posibilitatea de a deosebi între fals și adevăr. Când este întrebat ce numește a gândi, Socrate răspunde: „Un discurs pe care sufletul îl desfășoară pe de-a-ntregul, el însuși către sine, despre cele pe care le cercetează.”¹⁶ El subliniază că îi spune asta lui Theaitetos ca unuia care încă nu știe, că *îl face să vadă* ceea ce, deocamdată, le este ascuns amândurora: „Căci așa mi se înfățișează în decursul cugetării, nu altfel decât în dialog, întrebându-se și răspunzându-și el însuși, afirmând și negând.”¹⁷ Și continuă să întărească acest rol al discursului (gândirea vorbită), deoarece maieutica (arta de a naște adevărul, de *a face* gândul să se încorporeze în vorbe, dialogul interior) este o tehnică sau artă supremă (dialectica sau calea spre adevăr, în concepția plonică): „Când însă, după un elan, fie mai încet, fie mai iute, hotărăște, afirmând, din acel moment, aceeași afirmație fără să șovăie, pe aceasta i-o stabilem drept opinie. Așa încât, eu unul numesc actul formulării opiniei «a cuvânta», iar opinia «cuvânt spus», desigur, nu către cineva și vorbit, ci tăcut și către sine. Tu ce zici?”¹⁸

Întrebarea este provocatoare – dar cătuși de puțin dubitativă. Ne-am aștepta ca Socrate-ironicul, cel care știe (și în acest fel deschide singura cale posibilă a cunoașterii) un singur lucru: că nu știe – să îi ofere lui

¹⁶ Platon, *op. cit.*, p. 244 [190 a].

¹⁷ *Ibidem.*

¹⁸ *Ibidem.*

Theaitetos o alternativă: adică, opinia, cuvântul cu tine însuși, e opozabilă gândului celuilalt, dar că, la rigoare, acestea nu se vor întâlni niciodată. Și atunci, dacă ei nu comunică, ce cale mai găsim către cunoaștere, căci, în fond, orice cunoaștere (deci și opinia) se verifică prin gândul altcuiva. Rămâne, în cazul în care opinia-cuvânt, gândul interior, nu devine instrumental, operațional, logic, să ne gândim la noi înșine ca la niște monade perfect închise.

Aceasta este modalitatea noetică în experiența socratică. Dar, folosind ironia socratică, care are, în maieutică, un rol instrumental, metoda însăși reprezentând, formal și logic, „moșirea” adevărului prin intermediul unui instrument eficace – opinia, cuvântul tăcut, către sine –, Platon reușește să deschidă, în dialogurile sale fictive (logice), o cale *dialectică*, alta decât cea a opiniei; *dialegein* este arta de a descoperi adevărul prin luarea în răspăr și descoperirea contra-zicerii (de data asta, vorbite, nu numai către sine, ci *cu* celălalt) în raționamentul celuilalt. Noetica platoniciană – dialectică – pune gândirea în alternativă, contra-spunerea se reflectă întotdeauna în raționamentul altuia. Noetica platoniciană este arta dialogului și a contradicției, admirată de Hegel, astfel încât diferența ajunge, prin gândire, să creeze însuși concretul vieții, iar istoria este istoria Gândirii, care însă nu se oprește, ca la Platon, la nivelul contrazicerii din dialog, ci intră în opoziție, chemându-și negativul: ființa se definește prin negația sa, neființa, dialectica este una a contradicției, existând separate în determinațiile opuse, pozitive și negative: „Una dintre aceste determinații e *pozitivul*, cealaltă *negativul*, dar prima e atare ca pozitiv în el însuși, iar a doua ca negativ în el însuși. [...] astfel,

fiecare e întreagă în sine încheiată opoziție. Ca atare întreg, fiecare este mijlocit cu sine prin al său celălalt și-l conține pe acesta. Dar el mai e mijlocit prin neființa celuilalt al său; astfel, fiecare e unitate ființând-pentru-sine și-l exclude din sine pe celălalt.”¹⁹

Dar toate aceste considerații ne trimit, fără doar și poate, către categoriile gândirii care, de la Platon și Aristotel la Kant și Hegel, au stăpânit și vor stăpâni Spiritul. În considerațiile stilistice ale expunerii noastre am făcut trimitere la alternanțele noesis–poiesis, care sunt totodată opozabile, ca moduri de a fi în Spirit. Trebuie să facem apel însă și la categoriile stilistice, care sunt:

- | | |
|-----------------|-----------------------------|
| <i>noetice</i> | – diversul – diversitatea |
| | – armonicul – armonia |
| | – identicul – identitatea |
| | – unicul – unitatea |
| | – abstractul – puritatea |
| <i>poietice</i> | – puritatea – absolutul |
| | – unitatea – unul |
| | – identitatea – altul |
| | – armonia – antagonicul |
| | – diversitatea – sinteticul |

Discuțiile pe care le-am expus până acum au fost unele foarte generale. Lăsând deoparte generalitățile – abstract-poietic, spațiu determinant, spațiu poietic, timp cauzal – timp poietic sau cronotropie –, în ordine stilistică, trebuie să facem și aprecieri concrete. Iar cele mai adecvate, ținând seama de caracterele stilistice ale operelor

¹⁹ G.W.F. Hegel, *Știința logicii*, traducere de D.D. Roșca, București, Editura Academiei R.S.R., 1966, p. 417.

omului, vom considera că sunt acelea care le diferențiază, dar și acelea care le unesc conform determinațiilor mai sus menționate.

Ceea ce pune un semn evident pe toate operele noastre, istoric vorbind, dar și în ordine estetică –, ca și atunci când le considerăm ca teorii, discursuri, chiar și raționamente – este că ele oglindesc ceva din noi, precum și ceva din afara noastră, dar nu numai din ceea ce există în afara noastră, ci și din ceea ce este, dar nu putem simți, adică oglindesc, într-un mod anume, și transcendența, sunt marcate, într-un fel sau altul, de prezența Divinității.

Fie că o numim lumea de dincolo sau de dincoace, transcendentalitatea, aceasta se reflectă în sufletul nostru și, într-o măsură mai mare sau mai mică, în operele noastre. Abstractul are aici semnificația oglingirii a ceea ce este dincolo, ceva nepătruns, adesea contradictoriu, dar nu de neînțeles. Este un abstract infinit, dar și un abstract concret, noetic, un abstract teoretic și logic. Însă abstractul în ordinea Transcendenței, de care se apropie întrucâtva creația poietică, nu are o semnificație logică, în sensul logicii formale.

Înainte de a vedea sinteza diversului – care, în ordine categorială, reprezintă esența viziunii abstracte ca modalitate poietică –, trebuie să parcurgem treptele acestuia, care ni se relevă în două moduri: ca analiză istorică sau ca analiză a operei în sine. Istoric, putem deduce categoriile, care sunt intuiții ale spiritului –, putem să parcurgem aceste relevări succesive în ordinea hegeliană a filosofiei culturii, ori, pur și simplu, prin analiză stilistică a marilor sinteze culturale. Observăm că cele mai importante sinteze culturale – fie că le considerăm ca perioade de sine stătătoare, impuse de teoriile culturii, reflectate ca epoci cu anumite trăsături stilistice (aici clasificările istorice ale

culturilor au denumit și principalele sinteze: clasicul grec, elenismul, sinteza romană, sinteza creștină, cea renascentistă sunt cunoscute și pot fi invocate și ca epoci relevante sub aspectul sintetic, în diverse domenii: filosofie, estetică, etică, științe etc.), fie că le vom considera ca opere de sine stătătoare (arhitectonice, literare, filosofice, plastice ș.a) – se pot distinge, fără excepție, prin apelul făcut la categoriile noetice. Facem specificația că, în ceea ce privește *alegerea* acestor categorii, s-a urmărit nu atât o clasificare teoretică a fenomenelor culturii (istorică, filosofică, estetică), cât sinteza prin ceea ce am considerat că aparține și este propriu fiecărei opere din oricare timp, ca operă în sine, reprezentativă, a spiritului, și nu ca operă diversă, care, sub unul sau altul dintre caracterele sale stilistice, *repetă*, imită, copiază un anumit stil sau o manieră.

Fie că acordăm, din punct de vedere stilistic, istoriei sau operelor reprezentative, o semnificație noetică sau una poietică, de fiecare dată ne vom minuna de un anume caracter care, inițial, *a fost* o intuiție poietică, adică întotdeauna a fost și va fi o căutare a purității, puritate pe care o denumim de fiecare dată altfel, ca unitate sau identitate, iar, sub numele său ce transpare în toate esteticile, îi vom spune *armonie*. De asemenea, așa cum se observă din dispunerea, aparent aleatorie, a categoriilor pe coloane, ele vor fi, în ordine poietică, opuse, în afară de cele care vor reprezenta unitatea, deoarece unitatea se reflectă ca unul (indiferent sub ce formă vom găsi ori ni se va reprezenta acea operă: poem, tragedie, dramă, operă arhitectonică, templu, icoană, ele sunt simboluri ale unității, care se opun infinitului; absolutul poate fi surprins într-o operă unică, care va fi o monadă, sieși suficientă, o icoană către ceea ce divinitatea lasă, câteodată, să ni se dezvăluie).

Desigur, observăm și o altă caracteristică a dispunerii pentru care am optat – care, dincolo de așezarea în succesiune pentadică, nu reprezintă decât o expresie a dualității și contrarietății acestora din dispunerea celei de-a doua serii poetice –, și anume, că, în ordinea categorială, antinomia veritabilă se rezolvă pe o cale poetică, iar unitatea complementară, sinteza acestei aparente contradicții are la bază *analogia*. Aceasta din urmă, avută în vedere în sistemele antice, a fost cel mai adesea reținută la Platon, deoarece Universul (creația Demiurgului) se guvernează conform logosului (dintre multiplele sale semnificații – rațiune, cuvânt, raport, raționament – Platon, în *Timaios*, ca și în *Theaitetos*, face apologia numărului și a raportului ideal reprezentat de construcțiile geometrice). Cosmosul este guvernat de armonia care nu poate fi mai bine redată, noetic vorbind, decât sub un raport numeric. Logos-ul este și cuvânt, dar și raport. Nu este nimic, în universul cunoscut, care să nu poată fi conceput în afara unei analogii (raport, în expresie numerică), iar armonia perfectă a Cosmosului (muzica sferelor) este, de fapt, o armonie numerică (Pytagoras), „Însuși cuvântul Cosmos, născocit de Pytagoras, care cuprindea în sine ideea unui Univers bine orânduit (prin Numere) și chiar armonios orânduit de către Creator (ὁ τεχνίτης Θεός), Dumnezeu cel ce potrivește cu măiestrie și conceptul de armonie împreună cu cel asociat, de simetrie, în sensul antic al cuvântului, au dominat nu numai întreaga cosmologie și estetică platoniciene, ci și arhitectura grecească [...]”²⁰

²⁰ Matila C. Ghyka, *Filosofia și mistica numărului*, traducere de Dumitru Purnichescu, postfață de Cornel Mihai Ionescu, București, Editura Univers Enciclopedic, 1998, p. 26.

Numărul și cuvântul nu sunt în relație antinomică, nu se contrapun, ci sunt complementare – ele sunt principii, participă la armonie, la armonia Cosmosului. *Divina Comedie* invocă trinitatea – armonia divină –, factor numeric al unității, însă tot acest factor este la originea diversității.

Triunghiul reprezentării, teogonia, are simbolistică masculină, dar, după diada pitagoreică (primul număr par este feminin), principiul triadic este unul genetic, din moment ce „numerele triunghiulare, sau mai degrabă imaginile lor geometrice sub formă de îmbinări de trei puncte, furnizează principiul geometric de formare și de creștere a tuturor figurilor regulate plane și solide cu 3 sau cu un număr oarecare de dimensiuni. Ca numere propriu-zise aceste numere triunghiulare domină și teoria combinărilor, și permutărilor.”²¹

Cele două armonii, cea a numerelor și armonia cuvântului (ca Logos), nu sunt abstracte – nici în modul noetic, nici în cel poietic –, ci reprezintă unități, astfel încât teoria numerelor și poezia sunt complementare. Poezia nu se opune principiului numeric, tot așa cum matematica – armonia sferelor, în viziunea pitagoreică și platoniciană – vine în întâmpinarea celei dintâi, deoarece estetica fundamentală (și stilistica) se construiește în baza acestor realități fundamentale, identice, transcendente și transcedentale, care sunt cuvântul și numărul. Cuvântul și numărul, realitatea poietică și lumea noetică sunt presupuse – la nivel de principiu, dar și ca factor genetic – în orice operă. Astfel, arta și filosofia, poezia și matematica nu sunt pure abstracțiuni, ci unități logice și cosmologice. Poezia, la Vico, așa cum a fost la Dante Alighieri, cum va fi la Goethe, la Verlaine sau Mallarmé, oricând și oriunde, nu

²¹ *Ibidem*, p. 19.

se îndepărtează de idee, fiind, cel puțin în viziunea invocată de Assunto, care are la bază, potrivit esteticianului, programul (*Älteste Systemprogramm des deutschen Idealismus*) rezultat din convorbirile dintre Schelling, Hölderlin și Hegel, „dialectică a absolutei realități și a absolutei idealități”²². Argumente ale acestei legături nu mai trebuie aduse, cel puțin din punct de vedere istoric. Un aspect însă ne reține atenția. Și anume, că între număr și artă în general, între numere și poezie, sub aspectul, cel puțin, al rapoartelor care proclamă armonia și, în general, ceea ce am denumit ca fiind „categorii stilistice” de sorginte noetică, idealitatea nu intră în contradicție cu poeticul, așa cum nu va intra în contradicție cu modul de a fi poetic.

Excepționala lucrare a lui Matila C. Ghyka aduce nenumărate dovezi în acest sens. Însă există și o contradicție esențială, mai degrabă formală, decât de conținut, și anume, legată de modul în care ceea ce considerăm în genere abstract, stilistic sărăcește ori diminuează posibilitatea noetică, în vreme ce abstractul spiritualității poetice, dominate de creativitatea deplină a cuvântului, este cea care cu adevărat ne ridică spiritual.

Vico formula deja această opinie, iar ea constituie un fir călăuzitor al *Științei noi*.

Autonomia stilurilor

Pledând, sub o formă sau alta, pentru una dintre cele două modalități de creație (cunoaștere), noetică sau poetică, riscăm să trasăm granițe care pot fi rigide.

²² Rosario Assunto, *Scrieri despre artă*, vol. I, *Filosofia grădinii și filosofia în grădină. Eseuri despre teoria și istoria esteticii*, traducere de Olga Mărculescu, București, Editura Meridiane, 1988, p. 139.

Nu se poate nega o factură stilistică proprie fiecăreia dintre cele două modalități, guvernate, una, de raporturi și analogii, structuri numerice, de raporturi conceptuale, cealaltă, de analogii metaforice, însă nu mai puțin logice (nu în sensul logicii tradiționale, aristotelice, a logicii silogismului). După cum nu putem ignora că ele se influențează, deși modul noetic de a fi și de a cunoaște se impune, iar asta se petrece prin intermediul tehnicii, un factor propice concepției progresului, determinismului, pragmatismului. Celălalt mod și principiu al existenței totodată, modul de a fi și de a cunoaște poietic, este rezervat contemplării, creației artistice și cunoașterii poetice. Aceste zone s-au delimitat și încă se delimitează ca fiind primele și cele mai esențiale, principiale zone stilistice și culturale, fapt ce pare „întărit” și prin cele două moduri abstracte – unul al legii care guvernează realitatea naturală, celălalt, al spiritului, al analogiei simbolice.

Există o lege a numărului și a raporturilor strict cantitative sau al „calității” fizico-chimice, a principiului minimei acțiuni, întrevăzută încă de Pythagoras și care s-a aflat în atenția științei matematice, lege (principiu) formulată încă de Leonadro da Vinci – legat de principiul cauzalității: „Natura nu-și încalcă niciodată propria lege... O! necesitate inexorabilă! Tu silești efectele să fie rezultatele nemijlocite ale cauzei lor, iar printr-o lege supremă și irevocabilă fiecare acțiune naturală ți se supune prin cea mai scurtă evoluție.”²³

Plecând de la acest principiu care poate guverna (și guvernează) natura, observăm că el nu se contrazice niciodată –, iar argumentul cel mai tare este oferit de

²³ Matila C. Ghyka, *op. cit.*, p. 196.

posibilitatea ca legea (raport ce poate fi exprimat concis sub forma unei proporții numerice) să vină în sprijinul acțiunii tehnice, ca și în sprijinul cunoașterii. Totuși, existența nu poate – și niciodată nu a fost posibil, în istoria cunoașterii – să fie redusă (numai) sub un raport numeric.

Rățiunea umană de a fi în lume, de a fi în existență sau de a fi pur și simplu a optat pentru o cale sau alta. Sunt importante calea pe care o alegem și modul de a o străbate. Căile și modurile nu sunt multiple, în ciuda posibilităților care, credem, că ne sunt oferite. Indiferent ce cale ori modalitate a ales, în istoria culturii, omul s-a recunoscut învins, fie că a ales calea științei, a filosofiei, a acțiunii politice, istorice, tehnologice –, fie că s-a considerat egal al naturii, superior ei, egal al divinității sau inferior ei. La un moment dat omul se consideră învins, așa cum se recunoaște învins Faust al lui Goethe în primul monolog (*Und sehe, dass wir nichts wissen können*) și se retrage periodic în sine pentru a-și reanaliza opțiunile²⁴. Este o problemă cu serioase implicații culturale și stilistice.

Înfrângerea pe care omul și-o recunoaște – și pe care întotdeauna o depășește – îl definește în existență. Prin înfrângere, el își revizuieste posibilitățile și opțiunile. Este un învins pragmatic, știe să fructifice fiecare coborâre sau cădere, iar din înfrângere, dintr-un învins, din cădere se ridică, își caută și își regăsește elanurile specific umane. „Nu este vorba, în dezamăgirea lui Faust, doar despre un insucces metodologic, despre o retragere

²⁴ Dragoș Popescu, *Teme și explorări în filosofia românească („Faust de Goethe comentat de Nae Ionescu”)*, București, Editura ASE, 2016, p. 20.

temporară a omului dinaintea unei chestiuni de specialitate momentan insolubile, pentru a reveni asupra ei, mai târziu, cu forțe proaspete, ci despre o incapacitate funciară a omului de a transcende o anumită limită, pe care, consideră Nae Ionescu, Goethe o sesizase deja în *Prologul în cer* al tragediei sale.”²⁵

Toate stau în puterea omului – propria lui damnare, ca și mântuirea. Ceea ce ne poate dezvălui metoda antropologiei stilistice – care poate fi și o cale, o indicație conștientă ce i se arată omului în retristețe, un fulger al conștiinței chinuite, tragice, care îi luminează existența – este că numai omul marginal, atipic (de tip faustic) poate sta împotriva mântuirii și împotriva cunoașterii raționale, prin faptul că poate alege să fie dominat. Este o metafizică a neputinței, a revoltatului aflat la limita existenței, care caută și găsește din când în când un interlocutor incomod care-i pune în față o oglindă și îi arată că pretinsa lui măreție este deșartă și găunoasă. Aceștia – căutătorii, martirii cunoașterii atipice, aventurierii gen Don Quijote sau Faust, ca și atleții care au perseverat în a lua în răspăr etica, estetica, știința clasică, oferindu-ne alternative oculte, ca Zoroastru, Orfeu, Pitagora, profeții marilor dezamăgiri care ne-au furnizat și cele mai fertile paradoxuri – sunt cei care pun sub semnul întrebării strădaniile de secole, așezând borne, limite rațiunii cumiști sau comode. Sunt tămăduitori care nu prescriu remedii și pilule fabuloase, ci arderi și purificări ce pot să topească și cele mai rezistente reziduuri ale gândirii pietrificate în vechile metode. Înnoirile stilistice în antropologia reinventată în maniera paradoxului nu sunt la îndemâna

²⁵ *Ibidem.*

oricui și oricând. Ele pot părea pilde și maxime obscure, ca acelea catalogate de P. Athanasius Kircher în *Die mystagogische Sphinx*, formule ermetice, sentințe bizare și maxime anatemizante, însemne hieratice, precum cele din „teatrul hieroglific”, cabale orientale, „formule ale științelor oculte, ale inscripțiilor, amuletelor, sfincșilor, ale practicilor magice de dominare și tămăduire, ale grădinilor cu minuni din istoria culturii «asianice».”²⁶ Aici, asianic reprezintă, stilistic vorbind, ceea ce este opus, aticismului clasic – o retorică și un stil proprii Asiei Mici elenistice, „«modernă», opusă celei vechi, un fel de premanierism potrivit clasicelor rigori”²⁷.

Descoperim, dincolo de orice „despărțire” stilistic-interpretativă, în discurs mai degrabă, *așezarea* aluvionară, sedimentarea stilistică veritabilă, ca și rădăcinile încă vii ale stilurilor – și acțiunile modelatoare antropogenetice și culturale, care se păstrează peste timp – pe care le-am desprins, într-o primă etapă, în noetic și poetic, imitativ și abstract, iar apoi printr-o indicare categorială pe care nu o vom dezvolta aici, deocamdată.

Abstract veritabil este, opus definiției clasice, ceea ce spiritul armonizant leagă, fără să despartă (prin funcțiile intelectului sau ale rațiunii ce trimite la calcul sau la intuiții esențializate) în *discordia concors*. Abstractul poetic reprezintă unități sintetice, uneori metaforice, proteice, chiar paradoxale. Abstractul poetic este, prin natura sa spirituală, logos și natură deopotrivă, este corporalul care

²⁶ Gustav René Hocke, *Manierismul în literatură. Alchimie a limbii și artă combinatorie esoterică. Contribuții la literatura comparată europeană*, în românește de Herta Spuhn, prefață de Nicolae Balotă, București, Editura Univers, 1977, p. 222–232.

²⁷ Nicolae Balotă, în prefață la Gustav René Hocke, *op. cit.*, p. 7.

nu se opune idealului, adică esteticul ca mod de a fi și de a cunoaște (în sensul lui Vico din *Știința nouă*). El mai poate fi „natura ca natură a spiritului, fiind natură pentru spirit și natură în spirit este așadar înfinitatea sau totalitatea sentimentului care, reverberându-se într-un obiect particular [...], în el se găsește întreg el însuși, în propria înfinitate [...]”²⁸. Se mai poate spune că abstract are aici sensul cuvântului (logos) care este început și sfârșit, cuvântul ca obârșie, ca rostire, iar în acest ultim sens, ce spunem despre frumos și bine, poate fi estetică în sensul lui Schelling sau Hegel (acest sens poate fi recuperat din *Faust* de Goethe), de filosofie a spiritului. Ea este opera clasice delimitări dintre noesis și poiesis, deoarece recuperează sensul vechi al esteticii, întocmai ca în *Philosophie der Kunst*: arta este dragoste de frumos și este filosofie, deoarece „filosofia artei nu este estetica – secțiunea specială a filosofiei, ci întreaga filosofie care gândind arta gândește și expune absolutul sub aspectul artei.”²⁹

Lăsând la o parte însă aceste probleme, nu trebuie să uităm că ceea ce ne preocupă în mod excepțional este o caracteristică esențială – care poate fi urmărită de-a lungul întregii noastre expuneri, dar poate fi luată și ca reper fundamental al unei posibile antropologii din punct de vedere stilistic – a naturii umane, un semn al existenței spirituale deopotrivă.

O putem identifica, de la o etapă la alta, încă din zorii culturii, ca fiind, în mod general exprimată, dorința omului de a se diferenția, de a fi unic în existență, dorință

²⁸ R. Assunto, *op. cit.*, *Realitatea naturii în Filosofia artei a lui Giovanni Gentile*, ed. cit., p. 187.

²⁹ *Ibidem*, p. 130.

mai puternică decât aceea de a se confunda, de a se face pierdut în natură și în societate, în istorie în genere. Idealul acesta poartă pecetea condiției noetice. În același timp însă, ca un revers al răzvrătitei sale chemări – proprie marilor genii ale omenirii, ce trebuie identificată și în strigătul disperat al lui Gihlgameș atunci când își dă seama că a fost *trădat* de fratele sau Enkidu, trădat prin moarte – este dorința de a fi salvat, de a nu fi uitat de oameni, de a nu fi anihilat istoric și cultural, de a fi salvat în spirit. Drumul posibilelor și infinitelor experiențe umane sfârșește în moarte. Existența tragică înțelege diversitatea ca fiind opusă sintezei către care aspiră, prin mântuire ori salvare, și la care nu poate aspira în existență.

Problema fundamentală – o problemă metafizică, care imprimă naturii umane o pecete stilistică inconfundabilă – este aceea a singurătății existențiale și a refacerii echilibrului, în ordinea spirituală, cu sine și cu Dumnezeu. Însă, în această încercare, omul este singur pe tot parcursul existenței sale. El poate aspira la mântuire, dar nu are certitudinea că îi va fi oferită. Problema lui Faust este, în esență, cea a lui Ghilgameș, este experiența unei tragice încercări de a media o punte între ceea ce nu poate fi mediat – între viață și moarte – și se reduce la necesitatea de a realiza un pact. Amândoi au, inițial, încrederea că pot să domine viața, iar atunci când înțeleg că nu este posibil să-și impună existenței voința, să-și asume „blestemul” de a fi om, se mântuiesc prin faptul că nu renunță la crezul care-i animă. Remarcăm, e adevărat, și un septicism față de cunoaștere, care nu ne poate concilia cu lumea, dar acesta nu diminuează neliniștea existențială, teama metafizică, pe care fiecare dintre ei o trăiește total și pe care, potrivit metafizicii naieionesciene, n-o poate

suplini: „Când primim lupta metafizică, suntem singuri, nimic din ceea ce a fost înaintea noastră nu ne ajută. Ne uităm în jur și nu vedem pe nimeni. După ce am ajuns să ne echilibrăm, atunci formula definitivă a sistemului nostru metafizic este piatra noastră de mormânt în același timp.”³⁰ Atitudinea poeticească nu înseamnă refuzul existenței și al experienței, ci asumarea vieții și depășirea ei în spirit.

Împreună, aici și dincolo. Reflecții asupra imaginarului

Tema propusă aici pentru a fi pusă în discuție este recurentă în literatura popoarelor. O vom trata, în parte, stilistic. Această abordare este posibilă deoarece temele universal-umane au semnificații diferite. Ele primesc o anumită formă în imaginarul colectiv al unei comunități, adică, potrivit categoriilor sale stilistice – în accepția pe care o acordă acestora filosoful Lucian Blaga³¹ –, suscită întotdeauna *un alt sens*, în acord cu spiritul comunității respective. Pentru exemplificare alegem o temă oarecare din literatura biblică, cea a tăierii capului Sfântului Ioan Botezătorul. În forma pe care o prezentăm, dansul fiicei lui Irod este interpretat ca o imagine a Frigurilor, boală care afecta periodic populația, în special primăvara. Legenda a fost culeasă în Bucovina, fiind publicată de

³⁰ Nae Ionescu, *Curs de istorie a metafiziceii*, introducere de Ștefan Voinescu, ediție îngrijită de Marin Diaconu, Dora Mezdrea, București, Editura Anastasia, 1996, p. 107.

³¹ Lucian Blaga, *Orizont și stil*, București, Fundația pentru Literatură și Artă „Regele Carol II”, 1935.

Elena Niculiță-Voronca în *Datinile...*³²: „Sf. Ioan cap tăiat era fecior în casă la Irod împărat și femeia lui Irod tare s-a fost îndrăgostit de dânsul; dar el n-a vrut să se dea în dragoste cu ea. De ciudă, împărăteasa i-a pus un inel scump în buzunar. A căutat la toți și numai la el s-a găsit inelul și de aceea l-au pus la închisoare. Împăratul acela avea o fată care juca tare frumos și, la o petrecere, fata a jucat așa, că tatăl ei i-a zis, să-i ceară ce va vrea, căci el îi va da. Mă-sa a învățat-o să-i ceară capul lui Sf. Ion. «De știam așa, a zis împăratul, îți dam mai bine capul meu.» Dar omu n-avea ce face, ș-a poruncit de i l-a tăiat. Atunci fata a venit cu capul pe tipsie, jucând, și împăratul a blestemat-o: «De-amu, draga mea, tot să joci.» Și întruna joacă; căci ea e «Frigurile», boala ce scutură pe om.»³³ Semnificația acestei povestiri, pe care dorim s-o dezvoltăm și prin alte exemple, o punem în categoria stilistică a *poieticității*, și anume, în acea categorie plăsmuitoare a spiritului uman, care stă la baza creativității. Apelând la această categorie, nu întrebi ce sunt lucrurile, ideile, imaginile, ci ești uimit și cutremurat că ele *se fac*, că sunt povestite, că sunt plăsmuite. Este prima semnificație a Logos-ului, Cuvântul care era la Dumnezeu, este semnificația perenă a Facerii, a Creației, de care omul dă seama povestind, adică reluând firul autentic al Tradiției. Din categoria poietică, plăsmuitoare, fac parte tradițiile

³² Vezi. I.-Aurel Candrea, *Folclorul medieval român comparat. Privire generală, Medicina magică*, studiu introductiv de Lucia Berdan, Iași, Editura Polirom, 1999, p. 173. Cartea Elenei Niculiță-Voronca, *Datinile și credințele poporului român adunate și așezate în ordine mitologică*, a apărut la Cernăuți, în anul 1903.

³³ *Ibidem.*

orale, povestite, spuse în momente importante din viață, legendele, doinele, baladele, descântecele ș. a.

Pornind de la legenda Sfântului Ioan – ca în orice legendă, în subsidiar se oferă și o explicație, în cazul acesta, a unei boli pentru care omenirea a căutat întotdeauna un leac, însă, mai întâi, a încercat să o includă într-un topos spiritual, să o integreze cultural –, vom observa și o dedublare temporală, adică o trecere de la timpul cursiv, cauzal, la timpul poietic sau plăsmuitor, la timpul *kairos*, pe care am preferat, până acum, să-l numim timp cronotropic. Spre deosebire de timpul cronologic (cauzal), timpul cronotropic (*tropos* > mod, ritm, cale) învăluie și împlinește devenirea a ceva.

Aflată sub categoria poieticității, imaginea Frigurilor dobândește o semnificație mai adâncă, mitică – transgresând astfel semnificația pur medicală, deoarece, dacă rămânem numai în această zonă, semnificațiile se pot multiplica, dobândind un caracter noetic și dând seama de tot mai multe nuanțe, condiții, cauze sau remedii: „Frigurile zice că sunt de 99 de feluri, sunt femeii. Sunt unele care înfierbântă, altele care răcesc, altele că nu poți să mănânci. Sunt friguri negre, friguri ce scutură în toate zilele, altele la trei zile etc.”³⁴

Cele mai multe dintre „imaginile” de acest fel vin în întâmpinarea unei nevoi nu atât teoretice – ele au și o finalitate de acest gen –, cât a uneia spirituale mai generale și mai profunde: realizează o punte între ceva familiar, cunoscut, și ceva străin, care poate altera o stare de echilibru (în cazul în speță, boala este identificată cu o fată sau femeie a cărei vedere sau întâlnire declanșează

³⁴ *Ibidem*, p. 172.

simptomele specifice maladiei). În alte cazuri, atunci când se caută o explicație logică, se apelează la principiul similarității sau analogiei, remediul fiind un fruct, o parte a unei plante etc. care se aseamănă sau are caracteristici similare formei de manifestare a bolii. Mai sunt situații în care povestirea *propune* o realitate umanizată în locul alteia care poate dezumaniza, înstrăina. Această re-echilibrare creează un topos spiritual sau cel puțin propune îndeplinirea unei condiții care facilitează traversarea necunoscutului – din această lume sau dintr-o altă lume, din această realitate sau din alta – *împreună*, condiția fiind *de a fi aici și dincolo într-un mediu în care putem comunica*.

Imaginarul colectiv propune o realitate poietică pe care o plăsmuiește, creează, de fapt, o lume în care ești aidoma ca în cea reală, mai mult, lumea imaginată este mai bine organizată și, întotdeauna, mai echilibrată, mai frumoasă. Mai târziu, funcția sa a fost preluată de activitatea teoretică, instrumentul conceptual. Povestirile în general, miturile, așa cum observa Lucian Blaga, deschid noi orizonturi imaginare, amplifică realitatea printr-o metaforă echilibrantă, nu o trunchiază, chiar atunci când o parte a ei este amenințătoare, distructivă, dezumanizantă, prin apelul la cauza care ar determina-o să fie astfel, ci o re-povestesc, o refac – cu alte cuvinte, o poietizează. Nu trebuie să facem apel la o expunere exhaustivă a situațiilor, topos-urilor, motivelor literare pentru a demonstra acest lucru. *Poemul lui Ghilgameș, Iliada sau Odiseea, Mahabharata și Ramayana, Psalmii lui David*, înainte de a deveni forme literare culte, au răspuns acestei nevoi: a umanizării, a poeticizării necunoscutului din om sau din

afara lui. Desigur, se poate spune că sunt enunțuri vagi și generalizări pripite, dar, în ordinea oricărei culturi, modalitatea poietică de a crea ordine în lume intervine înaintea celei noetice, iar mitul (povestirea) face apel la un timp de o altă factură decât cel cronologic, un timp care permanentizează o stare de fapt semnificativă, întemeietoare, originară.

Aici nu facem decât să desprindem caractere foarte generale și de profunzime – să le spunem stilistice, în sens blagian – ale unor creații spirituale, înainte de a deveni *opere*. Trăirea împreună a situațiilor extreme, ca și comunicarea lor în povestire creează (mitologic vorbind) situații exemplare. Ele sunt menite să refacă echilibrul fragil al vieții prin apelul la viața eternă a Spiritului și la un timp care nu este în timpul acesta, dar pe care îl înglobează.

Călătoria lui Ghilgameș pe tărâmul de dincolo, ca orice călătorie, reface un topos familiar, ca și o relație – cea a vieții cu Enkidu – altfel imposibil de a fi evocată în timpul *abstract* al poeticității mitice. Semnificația pe care o acordăm „timpului abstract” mitic nu este cea cursivă, dinspre trecut spre viitor, ci, mai degrabă, a unei prezențe ce tinde să se permanentizeze – este un timp al evocării unor începuturi mitice, emblematice, un timp care nu curge, care nu-și devorează progeniturile. În consecință, *aici* nu diferă semnificativ de ceea ce am fi tentați să imaginăm *dincolo*, nu diferă fiindcă nu este un loc al introspecției, al căutării de sine. În logica povestirii mitice, locul are semnificații precise (este un alt loc), dar nu are orientare, direcție, nu are coordonatele obișnuite, astfel încât sus și jos, stânga–dreapta nu sunt necesare ca să știi

unde ești, locul și căile pe care le străbați sau le descoperi având semnificația a ceea ce ești. Astfel, în mitologia românească, în povestirile populare – nu intrăm în amănunte folclorice sau etnografice – te situezi undeva dacă ești cineva, dacă alegi să fii de partea cuiva sau a ceva: dacă ești de partea Binelui (ca Făt-Frumos ori Harap-Alb), resursele tale morale schimbă geografia locului, iar oricare țărâm (de aici sau de dincolo) se orientează în funcție de faptele tale. Dacă sunt bune, ele vor coaliza faptele și personajele bune, iar mediul se schimbă în funcție de ceea ce alegi să fii și, mai cu seamă, în funcție de cei care îți devin aliați. Uneori, moartea însăși îți devine pentru o clipă aliată, ca în povestea lui Ivan Turbincă, personajul-erou din povestirea eponimă a lui Ion Creangă, care a reușit să își amâne periodic moartea, iar în final să o țină captivă într-o turbincă, ca să nu mai vorbim de alte personaje care, îndeobște, sunt sortite să adauge o conotație negativă, regresivă, locului.

În modelul ontologic românesc, pe care l-a scrutat pătrunzător Mircea Vulcănescu, timpul cu semnificația de „vreme” are volum, astfel încât în același moment se pot împlini mai multe serii sau șiruri de evenimente, fiecare cu o curgere semnificativă, individuală, totul depinzând de *întâmplare*, în care uneori se cuprind destine, alteori se despart. „Deosebirea poate fi văzută ca efect al particularizării fiecărui «loc»: *întâmplările* produse în diferite «locuri» produc serii succesive, «șiruri», care se ierarhizează, ca și «locurile». «Vremea» nu are «numai un fir, dar și un cuprins». Prin acest cuprins se înțelege șirul șirurilor de întâmplări produse în fiecare «loc». «Vremea» nu se desfășoară numai, prelungindu-și «șirurile» –

succesiunile de evenimente ale «locurilor» –, ci se *împlinește*, ceea ce înseamnă că aceste șiruri se intersectează parțial în anumite puncte și, în final, se unesc. «Vremea» nu e un fir, ci o țesătură.³⁵

În termenii gândirii românești, în „dimensiunile” ei proprii existenței, cum le denumește Vulcănescu, găsim că nimic nu este relativ la spațiu-timp (în termeni moderni, kantiano-newtonieni), ci totul se petrece (se întâmplă) în lume (în cea de aici, ca și în cea de dincolo) potrivit firii. Aici și dincolo nu mai denumesc, astfel, o spațialitate opozabilă și nici una relativă la un punct sau un loc încărcat cu existență pozitivă (dincolo în raport cu ființa individuală), și au tot atâta realitate de oricare parte ne-am situa. Iar aceasta este posibil, în gândirea și în rostirea românească, deoarece *întâmplările* din care se țese vremea au sens și aici, și dincolo. Această stare de fapt suprapune (prin întâmplări sugestive) transcendența existenței, toate se împlinesc în loc și vreme, astfel că nu are importanță (pentru ființa în sine) dacă ne aflăm aici sau dincolo: „Existența românească nu cuprinde însă numai lumea de aici, ci și lumea de dincolo.”³⁶

³⁵ Marius Dobre, Victor Emanuel Gica, Dragoș Popescu, *Filosofia lui Mircea Vulcănescu*, Pitești, Editura „Paralela 45”, 2011, p. 87.

³⁶ M. Vulcănescu, *Dimensiunea românească a existenței*, în „Izvoare de filosofie”, culegere de studii și texte îngrijită de Const. Floru, Const. Noica și Mircea Vulcănescu, „Bucovina” I.E. Torouțiu, vol. II, 1943, 1944, p. 68. Preluăm citatul din Vulcănescu după monografia operei vulcănesciene, citată mai sus, laolaltă cu interpretarea lui Dragoș Popescu, care ni se pare elocventă în chestiunea care ne preocupă: „De fapt, în sensul ei cel mai tare, transcendența este existență. «Lumea de aici» poartă amprenta lucrurilor care «au fost», dar «nu mai sunt» și, mai ales, a celor care «pot fi», dar «nu mai sunt încă», astfel că faptul prezenței, fundamental pentru viziunea clasică,

Având, cel puțin la acest nivel, al existenței în raport cu transcendența, stabilite cât de cât reperele și termenii, credem că tema pe care ne-am propus-o – în direcțiile sale principale – este deja creionată.

Nu trebuie să uităm că raportarea noastră este una stilistică, mai precis, o perspectivă antropologică asupra stilurilor, iar calea pe care am ales-o este cea denumită anterior modul poietic de a fi. Deoarece în această încercare nu vom proceda la o analiză conceptuală, improprie unei astfel de abordări, miza noastră va fi să identificăm câteva „motive” și imagini recurente în imaginarul mitico-poetic relative la prietenie și iubire, sacrificiu de sine sau sacrificiul pentru o cauză nobilă, pentru o idee etc. Am început expunerea noastră cu motivul sacrificării Sfântului Ioan Botezătorul și imaginea care, în gândirea populară, oferă o descriere sugestivă și suficientă a unei afecțiuni comune: frigurile. Ceea ce se petrece acolo nu este o personificare în sensul literar al cuvântului (o personificare a bolii), ci o *personare*, în sens blagian, prin care, din subconștientul colectiv, ies periodic la suprafață zvonuri, tâlmăciri sau plâsmuiri ale unor trăiri încă neînțelese.

Frigurile nu sunt numai afecțiuni somatice. În concepția românească, ele sunt și predispoziții afective, prefigurări ale iubirii care cuprinde persoana îndrăgostită

își pierde caracterul privilegiat, de existență. Ceea ce «nu mai este», ca și «ceea ce nu este încă», acționează în «lumea de aici» mai eficient decât lucrurile prezente. Astfel că *existența deplină* [s. n., M. P.] este mai degrabă trăsătura «lumii de dincolo» decât cea a «lumii de aici». (*Filosofia lui Mircea Vulcănescu*, ed. cit., p. 88–89). Conceptul de „existență deplină” din expunerea de mai sus redă cel mai bine „rostul” ființei aflate nu la granița dintre transcendență și existență, ci în petrecere permanentă dinspre dincolo către aici.

fără un motiv aparent sau explicabil. Febrilitatea și mai ales frigul (uneori sub formă de frică, teamă sau cutremurare) ne cuprinde și atunci când ne aflăm în fața unei mari trăiri sau dinaintea Transcendenței.

O ilustrare poetică dintre cele mai frumoase și deplin sugestive ne-o oferă Mihai Eminescu în capodopera sa *Luceafărul*. Povestea Luceafărului am putea-o considera „un simbol de o semnificație neînchipuită: iubirea terestră are darul să cuprindă în clocotul ei vibrația astrului din infinitul univers, făcând ca «recile-i scânteii» să se preschimbe într-o «mreață de văpaie». Pământul și cerul se îmbină în acest simbol, făcând să se întrevadă sensul iubirii ca principiu cosmic. Dar, ceea ce este și mai important: iubirea ființei pământene are atâta vrajă, ascunde atâta farmec, încât făptura cerească este decisă să renunțe la nemurire, să se nască din păcat, numai ca să aibă parte măcar de o oră de iubire pământească. Prin urmare, există ceva pe pământ care merită jertfirea veșniciei, iar acest ceva este iubirea caldă, clocotitoare.”³⁷ Făcând abstracție de imaginea romantică despre iubirea dintre un geniu și o fată simplă ori dintre un astru nemuritor și o pământeancă, reconfigurăm imaginea și mai ales succesivele invocări ale Cătălinei către Luceafăr ca pe tot atâtea presimțiri sau personări care-i anunță ființa că se află în fața unei realități mai presus de fire și de lume, la granița dintre aici și dincolo. *Întâmplarea* o scoate din timp și o introduce în vremea în care ni se țese existența. De fapt, asemenea imagini-simbol sau întâmplări

³⁷ Liviu Rusu, *Opere* (VI), *Eminescu și Schopenhauer*, ediție și studiu introductiv de Vasile Voia, București, Editura Academiei Române, 2016, p. 91.

luminează oricare mare poem: la Dante iubirea pentru Beatrice, care îl poartă în Infern, a lui Faust pentru Elena („Etern-femininul ne-nalță-n țării”) din opera lui Goethe sau a lui Don Quijote pentru Dulcineea del Toboso, povestită de Cervantes.

Provocarea pe care o întâmpină exegetul acestor texte poate fi de mai multe tipuri: istorică, literară, etnologică, însă cea mai interesantă este de ordin ontologic. Bineînțeles, în spatele acestor lecturi moderne – într-o perspectivă noetică – credem a sta conținuturile care succed ordinii poetice inițiale, adică schemele categoriilor platonice ori neoplatonice. În fond, tema evidentă oricărei lecturi este cea a iubirii și eternizarea ei într-un timp mitic. Întâlnirile dintre protagoniști pot fi și revelații, dar preferăm să le considerăm întâmplări, așa cum am convenit prin acceptarea perspectivei ontologice vulcănesciene, relativă la coincidența ontologică, în ordine temporală și spațială, dintre transcendență și existență. Întâlnirile se petrec – majoritatea – într-un loc și timp aflate în afara istoriei, chiar dacă cea dintre Irodiada și Sf. Ioan mizează pe o coincidență istorică. Putem aplica cheia mitologică de interpretare a marilor texte ca să vedem dacă situațiile converg spre un gen de povestire în care se suprapun timpul (ritmul) etern cosmic sau ordinea divină cu cea concretă, istorică, însă ele vor fi recuperate întotdeauna ca ordine și *mod de a fi poetic*. Și în *Faust*, la Goethe, în *Divina Comedie*, la Dante, în *Luceafărul* eminescian, chiar și la Cervantes, în *Don Quijote*, vedem cicluri de evenimente exemplare, dar, mai presus de acestea, aspirații care depășesc firea protagoniștilor, îi smulg din existența lor concretă și îi proiectează într-o „existență” rece a unui timp spiritualizat. Factura acestui timp ne interesează în

primul rând, deoarece el face oportună declanșarea stării poetice. Este un timp din afara firii, pe care îl considerăm un timp abstract, opus celui cronologic. El face posibilă coincidența Transcendenței cu existența, care se deschide printr-o întâmplare, precum cea a veghei nocturne a Cătălinei, personajul feminin din opera lui Eminescu, care este un vis atotveghețor: icoana Luceafărului o zărește nu din acest timp, ci din alt timp, abstract, sideral, iar spațiul care se deschide, tot sideral, îl anulează pe cel terestru.

Care sunt „calitățile” acestui timp abstract, ce îl face diferit față de oricare alt timp, în primul rând, față de cel istoric? El este diferit în structura sa, deoarece este un timp poetic, revelator: „O, tu, Luceafăr blând/ Alunecând pe-o rază/ Pătrunde-n casă și în gând/ Și viața-mi luminează.” Este un timp fără timp deoarece este lipsit de sagacitatea și sentențiozitatea determinist-cauzală a timpului obișnuit, iar imaginea este și ea abstractă, pentru a face abstracție de ambianța romantică. Versurile sunt proprii acestui tip de revelație, și nu analiza conceptuală. Că trebuie să fie așa ne-o spune Fr. Nietzsche prin revelația pe care a avut-o, într-un ianuarie pe care nu l-a mai trăit vreodată, a ceea ce denumeste *gaya scienza*: „Tu, ce cu suliți de văpaie/ Gheața din suflet mi-ai topit,/ Astfel că el, venind, spre mare/ Cu mari speranțe a pornit:/ Mai luminos și mai călit,/ Liber în cea mai iubitoare,/ Necesitate,-ți cânt minunea,/ O, tu, ianuarie vrăjit!”³⁸ În majoritatea cazurilor, nu trăirea intensă a unor stări de conștiință declanșează conținutul ideatic, ci pre-dispoziția,

³⁸ Friedrich Nietzsche, *Ecce homo. Cum devii ceea ce ești*, prefață de Vasile Muscă, traducere din limba germană de Victor Scoradeț, București, Editura „Ideea Europeană”, 2016, p. 146.

așteptarea revelatoare, sentimentul că suntem în preajma unei întâmplări care ne scoate din cursul obișnuit al vieții.

Până acum am oferit trimiteri și exemple din creația cultă –, deși operele reprezentative au în spatele lor cel puțin un motiv mitologic, iar cele precum *Faust*, *Luceafărul*, *Divina comedie* fac trimitere la miturile fundamentale, explicit sau implicit.

Titlul acestei expuneri presupune însă o miză culturală mai de profunzime, și anume, acele imagini sau trăiri – prelucrate, într-un mod sau altul, artistic – specifice imaginarului colectiv. Implicit – sub orice formă le-am privi, ca operă literar-artistică – ele ating un fond magic sau o trăire originară, adică sunt o deschidere către o realitate originară, din *illo tempore*, iar prin aceasta, re creează acea stare de grație revelatoare, acea periodică ieșire din timpul istoric, în sensul celor susținute de Mircea Eliade: „Dintr-un anumit punct de vedere, această «ieșire» periodică din Timpul istoric și mai ales consecințele pe care ea le are pentru existența globală a omului religios poate să apară ca un refuz al libertății creatoare. Este vorba, în esență, de o eternă întoarcere în *illo tempore*, într-un trecut care este «mitic» și nu are nimic istoric.”³⁹ În contextul pe care l-am ales, „refuzul libertății creatoare” are sens, la M. Eliade, pentru lucrarea istorică. Totuși, în opinia noastră, creațiile mitice și imaginile plăsmuitoare din zona imaginarului colectiv – rădăcina operelor „clasice” –, ca și creațiile colective care integrează fondul mitic, epopeile, poezia lirică etc., au, în conținutul lor, o intenție poietică.

³⁹ Mircea Eliade, *Sacral și profanul*, traducere din limba franceză de Rodica Chira, București, Editura Humanitas, 1992, p. 83.

Sensul abstracțiunii poetice

Lucrarea poetică, plăsmuitoare în sensul vechi, ca *logos dynamis*, de voință divină care se împlinește, este într-un început și sfârșit, într-o împlinire a vieții și salvarea de la moarte, sens pe care-l păstrează poezia (creația poetică) și filosofia, în sens platonian (cunoaștere ca reamintire și contemplație a ideilor). Căci logosul este punte între cele eterne și cele trecătoare, reamintire a purității ideilor divine și a perfecțiunii lor⁴⁰. Poezia păstrează puritatea imaginii, ca și a dinamicii cuvântului care se face, în viziunea divină, întocmai cum, în filosofia platoniană, prin cuvântul gândit sufletul nemuritor își reamintește puritatea Ideilor: „Între două existențe pământești sufletul contemplă Ideile: el se împărtășește din cunoașterea pură și perfectă.”⁴¹ Am considerat puritatea categoriei poetice de prim ordin, căci plăsmuirile poetice (*mythos și poiesis*), trecând prin alteritatea rostirii, nu se alterează în sine, ci revin la puritatea logosului care este izvorul vieții. Această puritate, în creația poetică, este, totodată, abstractă.

Despre modul în care se face cuvântul poetic abstract și cum ne definește ca oameni, despre stilul abstracțiunii ca poiesis, dar mai ales, despre cum dăm seama în cuvânt ca rostire poetică primordială (puritatea rostirii divine) exprimăm aici câteva puncte de vedere.

⁴⁰ Platon, *Menon*, 81, c, d.

⁴¹ Mircea Eliade, *Istoria credințelor și ideilor religioase*. II. *De la Gautama Buddha până la triumful creștinismului*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1996, p. 194.

Rostirea poetică și cuvântul filosofic pornesc din aceeași rădăcină a abstracțiunii logosului. El ne arată că armonia Cosmosului este eternă – în concepția platonice, migrează în corpuri, însă ceea ce imortalizează și oferă sens devenirii noastre istorice, ca și celei individuale, orientate, firesc, spre degradare și pierdere, spre moarte, este începutul primordial. Cuvântul rostit este și uitare – rostit pentru uitare de sine, ca să traverseze viața zilnică și să reziste pătimirilor istorice –, însă el rămâne la origini, în adevăratul sens al abstracțiunii poetice, prin cele două referințe originare: începutul și sfârșitul, natura și moartea. Tradiția orfică – în ascendența sa platonice – pithagoreică – are și sensul de cunoaștere, pe lângă cel primordial, de purificare, katharsis, „tehnică specific *apolloniană*”⁴², sens păstrat în epistemologia platonice. Completăm acest sens, preluat din concepția platonice (unde se păstrează reminescentele pithagoreice și concepția orfică despre methempsihoză) prin redarea lui într-un pasaj a cărui deschidere ne-a oferit prilejul să facem legătura între ordinea poetice și abstracțiunea rostirii filosofice: „[...] sufletul se adapă din izvorul Lethe și uită cunoașterea dobândită prin contemplarea directă a Ideilor. Totuși, această cunoaștere este latentă în omul întrupat, și grație demersului filosofic ea este susceptibilă de a fi reactualizată. Obiectele fizice ajută sufletul să se replieze asupra lui însuși și, printr-un fel de «întoarcere înapoi», să se regăsească și să recupereze cunoașterea originară pe care o posedă în condiția sa extraterestră. Moartea este, prin urmare, întoarcerea la o stare primordială și perfectă,

⁴² *Ibidem*, p. 180.

pierdută periodic prin reîncarnarea sufletului. Filosofia era o «pregătire pentru moarte», în sensul că ea învață sufletul cum, odată eliberat de corp, să se mențină mereu în lumea Ideilor și, pornind de aici, să evite o nouă reîncarnare.”⁴³ Din aceste afirmații despre concepția platoniciană reținem câteva elemente: alăturarea filosofiei (prin tradiția orfică) de muzică și armonia numerică (armonia sferelor) și posibilitatea pe care ne-o oferă ea de a cunoaște (*anamnesis*) lumea modelelor eterne. Făcând însă din suflet mobilul acestui deziderat, teoria platoniciană face abstracție de lumea corporală – corpul este pentru suflet o închisoare – și preconizează că moartea este o adevărată eliberare: redobândirea identității originare a sufletului cu Ideile. Filosofia este „pregătirea pentru moarte”. Aceasta în ipoteza că sufletul este condamnat să-și uite menirea divină –, însă el este ajutat să și-o reamintească, de obiectele fizice. Vom vedea că o altă formă de ajutor, pe lângă muzică (Orfeus citaredul îmblânzea natura sălbatică prin acordurile lirei apolloniene), care îi este oferită sufletului, poate veni din direcția poeziei (lirică sau dithirambică), ca și din partea artei înțeleasă ca meșteșug; la Platon, arta avea valoare ca *techne*, opusă imitației, deoarece ea se referă la lucru, la o realitate prelucrată, de astădată, după un model uman, imaginat – imitație de rangul doi – de meșteșugar (adevăratul artist). Artă ca *techne*, în concepția platonică, îl face pe om să se „replieze” asupra lui însuși, să-și folosească efectiv capacitățile plăsmuitoare. Nu ne interesează eshtologia și methempsihoza platoniciană,

⁴³ *Ibidem*, p. 194–195.

ci *posibila* eliberare, prin moarte, accesul sufletului la o stare primordială.

Starea poetică este o stare primordială – recuperată în povestirea *mythos* –, însă ea se opune (la Platon, cel puțin) lui *logos*. *Mythos* și *logos* sunt ireductibile, așa cum inductibile ni se par modul poetic și cel noetic.

Antropologia poiesis, al cărei centru de iradiere este mitologia cosmologică și, mai cu seamă, „mitologia sufletului”, în operele platoniciene, are o îndelungată tradiție (în primul rând, cea orfică și pitagoreică, la care se raportează Platon, în al doilea rând, tradiția homerică, miturile cosmogonice și, în general, tradițiile arhaice grecești, care au cunoscut o sinteză clasică în operele lui Homer și Hesiod). Dialogurile platoniciene pun accentul pe tradiția orfică, a misterelor eleusiene, influențate de reminescentele orientale, pe unitatea celestă a sufletului original – dezvoltată în mitul androginului –, însă, în general, poiesis-ul creației platoniciene este în legătură indisolubilă cu „mitul” modern, care stă la baza sistemului, cel al formelor ideale, termen de referință al lumii concrete. De altfel, înainte de sinteza elenistică făurită de Alexandru cel Mare și de sinteza gnoseologică aristotelică – din care vor încolți „noile” științe care își vor găsi în *Organon* instrumentul cel mai eficient –, tradiția orfică, prin platonism și neoplatonism, va crea o adevărată breșă în cultura europeană, forța viziunii sale cosmologice și credința în putere sufletului de a se salva păstrându-se în filosofia augustiniană, însă poieticitatea sa abstractă, sublimată, încifrată în simbolismul hieratic al artei bizantine, va influența în special creștinismul răsăritean, ortodox.

Totuși, aici nu ne interesează decât în ce mod tendința abstractivă a imaginarului poietic poate fi contrapusă celeilalte, a dezvoltării liniei imitative. Observăm că în cea dintâi putem „încifra” un anumit mod de raportare – ce merge pe linia simbolului – atât la lumea naturală, cât și la cea „abstractă”, nevăzută, „ritmată” nu de analogii, de referințe la reprezentări naturaliste, ci de mult mai elaborate raporturi numerice. Theologia platoniciană, pe linia pithagorismului și a secretelor sale raporturi matematice, descoperă o lume a Ideilor identice cu sine, modele imuabile pentru cealaltă lume, imperfectă, a naturii.

Mai mult decât atât, sufletul, exilat în realitatea sensibilă, aspiră – și nu întotdeauna reușește să se apropie – spre cunoașterea lumii ideale. Dacă este să și-o reprezinte, va avea alte căi, iar una dintre acestea, în ordinea cunoașterii, nu poate fi decât filosofia, pe când, în cea a reprezentării artistice, dacă este posibil, va merge nu pe calea imitației obiectului natural – searbede „mulaje” ale principiilor ideale –, ci pe aceea a tehnicii abstracte.

Trebuie să admitem că, dintru început, oamenii au gândit și au acționat într-un mod și după un model mult mai complexe decât astăzi. Specializarea și diversificarea disciplinelor și tehnicilor, îndeosebi de după Renaștere (atunci s-a pus în mod serios problema omului complex, care gândește și acționează în lume folosindu-și capacitățile în totalitate, s-a pus problema unui *uomo universale*), au ciuntit, pe de o parte, iar pe de altă parte au dus la creșterea exagerată a unor abilități care nu își au rostul și izvorul decât într-o singură gândire și sunt coordonate după o singură logică. Filosofia era una singură, iar înțeleptul își folosea în mod complex și total intuițiile, fiind totodată matematician, fizician, psiholog,

istoric și arhitect. Dacă astăzi credem că putem să ne specializăm într-un domeniu sau altul, facem greșeala, cum spunea Pierre Francastel, să minimalizăm unele domenii ale gândirii, ale intuiției, și anume, acele activități care nu apelează la limbaj sau la limbajul scris. El pune această problemă într-un mod aplicat și în termeni de sociologia artei, alții decât cei prin care sociologii sau istoricii înțeleg să situeze și să interpreteze actul artistic. „Posibilitatea și oportunitatea unei sociologii a artei apar astfel ca încununarea dezvoltării actuale a culturii. Dar tocmai în momentul în care ea apare ca necesară, ne putem întreba dacă suntem la sfârșitul unui ciclu. Nu încape nicio îndoială că pentru un egiptean problema artei nu se punea în termeni istorici. Pentru el arta nu era martorul unui trecut, în raport cu care se aprecia prezentul. Cu atât mai puțin pentru un grec; sau pentru omul medieval. În aceste societăți, arta constituia, fără îndoială, una din tehnicile prin care se realiza un program de organizare a universului conform unor date intelectuale. La fel și pentru China și pentru majoritatea societăților ne-occidentale, în care arta exprimă, materializează o ordine politică care reflectă ordinea divină, revelată, universală, imbatabilă. Numai Renașterea a introdus noțiunea unei culturi înțelese în funcție de o cunoaștere diferențiată a poziției omului în univers.”⁴⁴

Că este necesară o reconsiderare a paradigmei moderne după care ne-am canalizat interesul cognitiv prin specializare în direcții care să acopere segmente ale realității a fost mai evident ca oricând atunci când s-a pus

⁴⁴ Pierre Francastel, *Realitatea figurativă. Elemente structurale de sociologie a artei*, ed. cit., p. 31.

problema interdisciplinarității. Totuși, sunt domenii în care generalitatea și unitatea cunoașterii și chiar necesitatea unei perspective universale, categoriale, au funcționat și încă mai funcționează. Științele particulare au un rol însemnat în dezvoltarea culturii și, mai cu seamă, în dezvoltarea segmentului tehnologic, însă nu vor fi capabile să aibă o perspectivă de ansamblu asupra domeniilor realității și, ceea ce este mai important, atunci când ajung la întrebări fundamentale, relative la existență, în genere, și la ceea ce este dincolo (sau dincoace) de aceasta, ele nu vor găsi un răspuns care să mulțumească pe toți.

Este necesară, probabil, o perspectivă unificatoare, pe care filosofia și, în general, metafizica și-o arogă, dar sunt necesare și reevaluări ale mijloacelor și posibilităților pe care ni le oferă științele particulare, disciplinele, așa cum subliniază Pierre Francastel. Faptul că arta nu poate fi despărțită de celelalte domenii ale raționalității și că este necesară cultivarea unui alt mod de apreciere a contribuției sale în devenirea spiritului, este o evidență care ni se impune pe zi ce trece.

Din perspectiva pe care ne-am propus-o, poieticității îi găsim astfel de deschideri. Există creativitate – dincolo sau dincoace de necesitatea teoretică –, în oricare dintre întreprinderile culturale. Pe când noeticul tinde să fie indiferent și obiectiv, poieticitatea adună potențialul subiectiv de profunzime. El este unificator, asemeni marilor revelații, plasmuitor în cel mai înalt grad. În acest sens, și nu pe linia dogmatică, este specific marilor religii, acelor „căi sacre” inițiatice și purificatoare, a căror reprezentare în cult le-a consacrat.

Există creativitate în artă. Cu atât mai mult, în construcțiile metafizice, în filosofie, așa cum o modalitate

poietică, plăsmuitoare, întâlnim și în domeniile fiecărei discipline teoretice. Trebuie să vedem în fiecare dintre aceste activități spirituale nu numai un efort de echilibrare a conștiinței individuale cu realitatea care îi oferă oglinda și piatra de încercare a supozițiilor și afirmațiilor sale, ci și un proces prin care subiectul activ își construiește propria realitate, adică instaurează ordine în gândire, ca și în cosmos. „Când se naște această conștiință, se dezvăluie totodată și mecanismul ei specific de propulsare a personalității către echilibru. Metafizica este, prin urmare, cronică prin care individualitatea și-a dobândit echilibrul, recapitularea procesului. Metafizica se constituie ca atare după ce aceasta s-a încheiat, este o *mărturie* a unui proces care nu mai continuă (o ofrandă lirică, cum o denumesc Nae Ionescu).”⁴⁵

Sperăm ca referințele noastre, cărora am căutat să le imprimăm un curs unitar, să aducă argumente în plus în acest sens.

⁴⁵ Dragoș Popescu, *Teme și explorări în filosofia românească* (capitolul „Ființă și existent în *Cursul de metafizică* din 1936–1937 al lui Nae Ionescu”), București, Editura ASE, 2016, p. 217.

CREAȚIA TRADIȚIONALĂ ȘI IDENTITATEA ROMÂNEASCĂ. REFLECȚII PE MARGINEA LUCRĂRII *ORIZONT ȘI STIL* A LUI LUCIAN BLAGA

A vorbi despre ceea ce este românesc este echivalent cu a vorbi despre creația (tradițională) românească? Este o întrebare cu multiple semnificații istorice și spirituale care, în cele din urmă, trebuie redusă, credem – deși de aici va rezulta cea mai interesantă deschidere antropologică asupra problemei –, la cei doi termeni de la care trebuie să pornească această discuție: ce este *creație* (și care sunt acele domenii spirituale cu adevărat creative) și ce este *stil* în tradiția culturală românească? Fără a avea pretenția că vom epuiza sursele și implicațiile culturale majore ale acestei probleme, vom încerca să punem în discuție elementele ei generale pentru a ajunge, prin unele aspecte, la particularitățile care disting abordarea creației și stilului cultural românesc și pot constitui notele esențiale ale culturii noastre în raport cu alte culturi. Vom porni de la ceea ce, în economia lucrării de față, va constitui și un fel de concluzie a demersului pe care ni l-am propus, și anume, de la constatarea, cu valoare de principiu, prezentă în lucrarea lui Lucian Blaga, *Orizont și stil*¹, primul volum din *Trilogia culturii*, în care filosoful

¹ Apărută Fundația pentru Literatură și Artă „Regele Carol al II-lea”, București, 1936. Citările din această lucrare vor fi făcute după Lucian Blaga, *Orizont și stil*, ediție anastatică, îngrijirea și postfața de Eugeniu Nistor, Târgu-Mureș, Editura Ardealul, 2015.

român spune că există o „anume unitate de forme stilistice care caracterizează fenomenele de cultură: unul și același «stil» se imprimă tuturor creațiilor de cultură dintr-un anumit loc și timp.”² Se cunosc datele problemei, pe care Blaga le trece în revistă revenind deseori asupra lor, prin expunerea istoricului noțiunii de stil în cultura occidentală, cu prilejul „confruntării” celor două discursuri sau estetici, la care au aderat filosofii sau istoricii culturii, și anume estetica de tip romantic, în opoziție cu cea clasică. În confruntarea de idei, stilul a fost integrat mai degrabă filosofiei culturii, ca „teoretizare” a anumitor tipuri de creație, cum a făcut, de pildă, Nietzsche, distingând între apolinic și dionisiac, sau poate fi integrat ori subsumat morfologiei culturale, așa cum au făcut Frobenius ori Spengler. La cel din urmă, mai ales, stilul, ce caracterizează fenomenul cultural în perioada sa de cristalizare și apoi de recunoaștere unanim acceptată, se impune oarecum ca un tipar al creației, care nu mai este un organism viu, ci un „produs” susceptibil de a fi tipologizat, o monadă suficientă sieși, care permite istoricilor să distingă între culturi sau stiluri și să facă predicții asupra evoluției lor.

Culturile, în această accepțiune, se individualizează asemeni organismelor, iar stilul nu are caracter intrinsec, ci reprezintă un element redundant, ceva de genul *manierei* sau forme care consacră o operă de artă ca fiind „produsă” de un anumit artist sau de o anumită școală.

„Cultura, ca și stilul, ar fi un organism parazitar, suprapus vieții sufletești a omului, având toate însușirile unui autentic organism: o naștere, creștere, vârstă și

² „Schița unei autoprezentări filosofice”, publicată în *Revista de filosofie*, nr. 3-4, 1990, p. 230.

moarte. Durata unei culturi, care are caracter monadic, e, după Spengler, cam de 800–1000 de ani. În fiecare cultură sau stil cultural stăpânește un anume sentiment al spațiului legat de-un anume peisaj.”³

O asemenea abordare a stilului – care trebuie să reflecte, în cultură în general, în artă în special, conținutul, așa cum o face forma, rămânând vie atâta vreme cât conținutul nu și-a epuizat semnificațiile pentru conștiința artistică, științifică sau istorică a comunității – este restrictivă, restrângând sfera conceptului de cultură, situație care se reflectă în teorie. Stilul, în opinia noastră și nu numai, *este o logică a identității creative*, nu este o teorie și nici o morfologie a culturii, cu atât mai puțin, o metodă care se poate dobândi și preda prin intermediul manualelor. Stilul se identifică, asemeni logicii, cu acțiunea creativă a omului, este sufletul unei culturi în devenire și afirmare, nu mormântul din care scoatem niște artefacte pentru a le tipologiza sau a le cataloga. Stilul devine odată cu știința de a crea și face parte intrinsecă din creație, din substanța ei, având același rol, pe care logica îl are în cadrul științei, fiind recunoscut ca atare. Este, pentru spirit, asemenea logicii, deoarece este cuprins în substanța lui: „Când forma spiritului s-a modificat însă în substanța ei, e pentru totdeauna zadarnic să vrei să menții formele unei culturi anterioare: ele sunt foi veștede, înlăturate de noii muguri care au ieșit din cotorul lor.”⁴

Pornind analiza de la o asemenea premisă, a stilului care încununează tendințele creative ale unei culturi,

³ *Ibidem*.

⁴ G.W.F. Hegel, *Știința logicii*, traducere de D.D. Roșca, București, Editura Academiei R.S.R., 1966, p. 8–9.

împlinind-o în forma ei, dar și în substanța sa, ideea trebuie delimitată, cel puțin sub aspectul parcursului său teoretic și metodologic, de ideile și conceptele referitoare la stilul cultural, în primul rând de concepția blagiană, de la care, în mare măsură, se revendică. După cum se știe, în *Orizont și stil*, Blaga pune bazele propriei teorii asupra stilului cultural pe care, în *Spațiul mioritic*, o va particulariza la fenomenul cultural românesc, oferindu-i deschideri metafizice prin *Geneza metaforei și sensul culturii*. Ținând să se delimiteze de concepțiile altor filosofi ai culturii (Nietzsche, Simmel, Frobenius sau Spengler), Blaga își dezvoltă propria teorie, sub aspect critic, în contextul în care ia în discuție teoriile fenomenologice sau pe cele morfologice despre stil, propunând, în final, conceptul de *matrice stilistică*, coordonator logic și metodologic al analizei stilistice, conceput însă ca o categorie metafizică, abisală, din interiorul căreia, prin procesul de personanță, factorii inconștienți ce modifică, canalizează stilistic opera, ies la limanul conștiinței. Refuzând ori combătând concluziile fenomenologice, dar și pe cele psihanalitice ale teoriei freudiene, el va prefera, sub aspectul metodei de cercetare, demersul morfologiei culturale, aplicată fenomenelor culturale majore de Nietzsche sau Spengler. În teoria stilului cultural, pe care o ridică la ultimele sale semnificații metafizice, ca parte integrantă a propriului sistem filosofic, Blaga va acorda atenție, în special, teoriilor psihologice (și culturale) ale inconștientului (noologia abisală). El confruntă teoriile respective cu propria concepție, construită, așa cum spuneam, sub forma unui sistem categorial, asemeni celui kantian, cu mențiunea că va oferi o soluție inedită antinomiilor la care ajunge conștiința, devenind „adeptul poziției dogmatice, în cadrul

căreia transcendența este concepută ca ceva irațional, contrar oricărei logici, reprezentând ca atare un mister”⁵.

Apropiindu-se de fenomenul cultural cu mijloacele categoriale (conceptuale) ale filosofului culturii, Blaga vede atât deschiderile, cât și închiderile vechilor teorii sau metode, optând pentru aceea a morfologiei culturale, aplicată și de alți teoreticieni, cu rezultate care au surprins la vremea apariției lor⁶. Totuși, el aduce contribuții și corecții fundamentale acestei metode, așa cum a rezultat din analiza conceptului de spațiu cultural, cu aplicație la stil, prin faptul că formulează propria teorie-cadru a subconștientului și a categoriilor sale, care nu sunt numai o anexă ori un domeniu din care, prin procesul de sublimare, periodic, în conștiință sunt selectate forme, conținuturi sau tendințe menite să ofere substanță sau adâncime vieții noastre spirituale, ci, prin conținuturile sale, fenomenele inconștientului au valoare cu totul pozitivă, cel puțin așa cum se va vedea în morfologia și devenirea stilurilor culturale.

„Contribuția noastră în explicația fenomenului «stil» consistă în faptul fundamental, că introducem în problematica aceasta factorul subconștientului (inconștientului) în toată amploarea cuvenită, *adică nu numai ca un fapt*

⁵ Alexandru Surdu, „Problema transcendenței în «Trilogia cunoașterii»”, în *Opera filosofică blagiană. Culegere de studii, selecție, cuvânt înainte și sinopsis bibliografic* de Eugeniu Nistor, Târgu-Mureș, Editura Ardealul, 2015, p. 247.

⁶ Cea mai citată, în afară de contribuția lui Fr. Nietzsche, care încearcă să explice „fenomenul, clar și adânc în același timp, al tragediei grecești, prin tendință a apolinicului și a dionisiacului”, este cea a lui Spengler, din *Der untergang des Abendlandes*, pe care Blaga o are adesea în vedere.

liminar, ci ca mărime cu totul pozitivă. [...] Baza teoriei noastre este în genere teza că pe plan subconștient avem de a face cu conținuturi și structuri psihice eterogene față de cele din ordinea conștiinței, și în special supoziția, că subconștientul posedă orizonturi proprii, care sunt cu totul altele, decât cele ale conștiinței.”⁷

Ceea ce interesează, pentru o eventuală conturare a poziției noastre, este, în primul rând, teza blagiană a *personanței* conținuturilor și, mai degrabă, a structurilor inconștientului în sfera vieții conștiente. Prin conceptul de *personanță*, Blaga pune, în raportul dintre inconștient și fenomenele (procesele) conștiinței, o pârghie teoretică menită să completeze actul sublimării din psihanaliză, însă, la o mai atentă analiză, să-l pună oarecum în umbră. Iar asta se întâmplă, deoarece, prin *personanță* (lat. *personare*), conținuturile inconștientului răzbat în conștiință *întregi* și nedeghizate, spre deosebire de cele sublimite, care maschează ori ascund tendințele celui dintâi; acest proces are o semnificație metafizică, ca și una teoretică de prim rang, în explicarea fenomenelor stilistice.

În concepția filosofului stilului, fenomenele conștiente sunt permanent și puternic impregnate de procesele, mult mai adânci, substanțiale, ale inconștientului, astfel încât viața noastră conștientă, la oricare nivel, ne apare mult mai bogată (și mai unitară) datorită acestei contraponderi a inconștientului ce se reflectă în toate domeniile vieții spirituale, de la religie la știință, de la artă la filosofie.

De fapt, așa cum se știe, categoriile inconștientului au, la autorul *Trilogiei culturii*, un rol teoretic de prim

⁷ L. Blaga, *Orizont și stil*, ed. cit., p. 67.

ordin (cum se vede din teoria dubletelor în cazul spațiului-timp, ca și al altor categorii), ținând în cumpănă categoriile gândirii, iar, câteodată, oferindu-le un conținut mai bogat, o mai riguroasă ordine și stabilitate, atât în domeniul cunoașterii raționale, cât și în cel – care are o pondere mai însemnată în explicarea fenomenelor stilistice – al trăirilor estetice. Axele ori categoriile (genurile) gândirii (rațiunii, în primul rând), ca mijloace și funcții deplin conștiente, se văd într-o altă lumină, cuprinse, cum sunt, de orizonturile subconștientului.

„Subconștientul comite însă, cu fatale repercusiuni, tocmai acest pas, deosebit de decisiv pentru viața spirituală, de a se fixa asupra orizonturilor sale, până la organică solidaritate. Orizonturile subconștiente sunt ceva mai mult decât cadru pentru o lume de obiecte; ele sunt factori alcătuitoari ai ființei umane, capabili să intre în acțiune și să funcționeze ca orice element organic, capabili mai ales să se imprime cu permanentă eficacitate, ca o pecete, creațiunilor spirituale.”⁸

Este știut că teoria lui Lucian Blaga, menită să fundamenteze resorturile, determinările profunde (subconștiente) ale stilului cultural, nu oferă și o explicație, cum însuși autorul mărturisește, asupra mobilului, temeiului actului de creație. Acesta, spune gânditorul, ține de o motivație, la fel de profundă ca și stilul (în corelație, ca și în cazul determinațiilor referitoare la stil, cu facultățile conștiinței) care ține de talent, de o anumită înzestrare – în primul rând a individului, dar și a colectivității – care este un mister divin. Faptul că există și se manifestă este

⁸ *Ibidem*, p. 103.

încă un argument în sprijinul teoriei unei ordini transcendente, guvernate, ca și cunoașterea, de Marele Anonim⁹. Deși filosoful matricei stilistice – una dintre cele mai bine încheiate teorii culturale de expresie românească – pășește destul de atent în zona argumentației și a construcției logice de tip modern, preferând dialecticii speculative logica, mai degrabă, el ne lasă posibilitatea de a întrevedea, și sub aspectul creației culturale, factorii care o determină, motivația sa intrinsecă. De fapt, aici, în modul în care se configurează matricea (matca, în lucrarea de față) stilistică, avem îndeajuns de multe elemente ca să considerăm acest „dar” al creației – de oricare gen, în ordinea spiritului – ca fiind cu atât mai veridic, mai autentic sau durabil, cu cât nu se înstrăinează (și nu o poate face, datorită condiționărilor stilistice abisale) de un izvor tradițional, cosubstanțial creației inițiale, cosmogonice. Reverberațiile – datorită *personanței*, ca și acelui „*nisus formativus*” – și avatarurile, în limite care permit și libertatea de creație, ale unui stil în fiecare operă a genului uman se pierd pe măsură ce individul (colectivitatea) se depărtează de filonul creației tradiționale, ceea ce este echivalent cu a spune că identitatea (ca *autenticitate* a actului creativ) nu ține de aspectul formalizat, de imitație, cât de conținutul spiritual al acesteia. De ce facem o astfel de afirmație? Trebuie ținut seama, în primul rând, că, în concepția lui

⁹ „Prin teoria despre «matca stilistică» nu avem câtuși de puțin pretenția de a explica *darurile creatoare*, ca atare, ale unui individ sau ale unei colectivități. Darul «creator» este un mister cu totul insondabil, ce aparține de asemenea inconștientului uman. Este aci un prag, peste care nu am călcat. Misterul darului ne scapă în întregime și ține poate de ordinea misterele cosmogonice” (L. Blaga, *op. cit.*, p. 169).

Blaga, „originile” stilului, fundamentele sale sunt în „substrat”, în inconștient, sunt structuri care determină actul de creație într-un mod mult mai constant (și mai organic) decât o fac structurile conștiente. Categoriile inconștientului, prin procesul de personanță, ca și prin dubletele categoriale, pun în evidență tendințele, direcțiile și chiar funcțiile conștient-cognitive atât de organic (cosmotic, spune el la începutul studiului), și nu mai puțin logic, cum nu o pot face categoriile conștiinței. „Logicitatea” categoriilor abisale, complexă și limitativă, proprie sistemului său de gândire, ia în considerare, ca voință de formă (*nisus formativus*), toate modurile de manifestare spirituală. Prin modul în care se pun în relație categoriile inconștientului cu cele ale conștiinței, putem considera că teoria stilului este o logică de integrare. Este, cumva, asemănătoare logicii „hermetice” nicasiene, deși sensurile ei (și finalitatea) sunt diferite. Vizează nu numai „realitatea” operei create, ci și complexitatea creativă a individului, fără a cădea în schematismul formal al logicii clasice, este o logică a transcendentului, a posibilului, care marchează realitatea – ceea ce construim în real – mai dinamic și mai statornic decât o face logica „clasică” sau logica lui Ares, cum ar spune Noica. Deși Blaga nu abordează niciodată categoriile de tip clasic ale gândirii logice, sub forma silogismului, sistemul său de gândire nu este mai puțin argumentativ (și creativ), integrând în structurile argumentației sale toate zonele realității, dar și zonele, mai profunde, însă nu mai puțin reale, ale imaginarului creativ ghidat de inconștient. Creația în ordinea artei, dar și a științei, creația metafizică, pe de altă parte, sunt acte ale imaginarului, dar nu pot fi concepute în afara gândirii.

Creația ne ghidează către posibile experimente (cognitive, creative), ne previne să căutăm o logicitate de alt ordin, asupra căreia reflectăm nu întotdeauna silogistic. Blaga aduce în joc, prin intermediul limbajului natural, uneori metaforizat, categoriile unei realități de alt ordin. Creează, așa cum ne previne în logica sa Noica, un câmp al posibilului pentru fenomene de cultură, chiar dacă nu ne ghidează, întotdeauna, către experiențe, către acțiuni concrete, pragmatice. Desigur, matricea stilistică nu creează un câmp logic asemeni celui definit de Noica, dar multe dintre interpretările operelor artistice și nu numai, care se supun, conștient sau nu, unor factori care le determină stilistic, fiind, în ultimă instanță, forme, structuri, nu sunt rezultatul – numai – al unui sentiment, dau seamă de un conținut, au un sens. Forma ori formele sunt coordonate nu numai de voința formativă, ci și de o logică integratoare. Dacă nu sunt definite ca un câmp logic, sunt parte din ceva: „se poate numi câmp logic acea situație în care întregul este în parte, iar nu numai partea în întreg.”¹⁰ Blaga nu ne oferă definiții ale unei logici a creației, stabilind numai caracterele ei generale ca stil, ca formă integrată într-un sistem stilistic determinat de factori, dintre care unii sunt conștienți, însă, cei mai importanți, inconștienți. Printre acești factori, pe lângă cei ai orizonturilor spațiale și temporale – care acționează permanent și diferențiat, în conștient față de inconștient –, sunt și factorii axiologici, dar și năzuința spre formă, cu cele trei moduri ale sale, individualizant, tipizant și elementarizant

¹⁰ Constantin Noica, *Scrieri despre logica lui Hermes*, București, Editura „Cartea Românească”, 1986, p. 21.

(stihial). Factorii care emerg din inconștient, spre deosebire de cei conștienți, sunt precumpănitori, deoarece pretutindeni și totdeauna, în modul în care ne determină ca indivizi ori colective creatoare de cultură, au orientare spre transcendență. Mai mult chiar, așa cum ne spune Blaga, având o consecvență mai vie, pentru că este lăuntric determinată, năzuința formativă, cea care se dezvoltă din inconștient, prin personanță, e întotdeauna mai consecventă în a exprima un conținut autentic, deoarece „diferența dintre formele, pe care ni le îmbie natura, și acelea, pe care le găsim mai mult sau mai puțin vizibile în creațiile de cultură, consistă în faptul că formele aparținând creațiilor culturale nu sunt forme brute, ci reprezintă forme care vibrează într-o masă de derivații formale, dezvoltate potrivit logicei proprii acestor forme.”¹¹

Nicăieri formele nu există pentru sine – numai la Platon formele sunt constelații nepieritoare, suficiente lor însele, însă nu știm dacă ar mai avea rost fără o conștiință care să și le reamintească. Formele sunt într-un subiect, ca și pentru acesta. Formele nu pot exista decât în interiorul unei culturi. Ca năzuință formativă – un impuls inconștient, pe care materia îl deține și-l diversifică până la complexe celule, neuroni și organisme –, deoarece vine dintr-un strat aluvionar și embrionar al conștiinței, disponibilitatea de a forma trădează plasticitatea conștiinței, dar și fragilitatea ei în fața universului care se formează și se deformează potrivit raporturilor, niciodată egale, ale energiilor ce se transformă. Ce putem reține de la Blaga, pentru plasticitatea unei voințe care se caută pe sine,

¹¹ L. Blaga, *op. cit.*, p. 139.

formal, dincolo de lucruri, este tocmai consecvența și direcțiile acestei năzuințe:

„«Nisus formativus» este apetitul formei, nevoia individuală de a întipări tuturor lucrurilor, care zac în zona întruchipărilor omenești, tuturor lucrurilor care ajung în atingere cu virtuțile noastre plastice, nevoia, zicem, de a întipări tuturor lucrărilor din orizontul nostru imaginar forme articulate în duhul unei stăruitoare consecvențe.”¹²

Putem reduce impulsul creativ la „nisus formativus”? Ar fi o mare greșeală. Cel puțin în artă, ar fi o reafirmare a tezei artă pentru artă. Or, nicăieri în zona spiritului nu se întâmplă așa, și ne-o spune și Blaga: arta și oricare dintre creațiile noastre sunt întru ceva: nu întru natură și nici măcar întru cultură (în măsura în care o punem în relație de reflectare a naturii, ca analagon al acesteia), ci, prin cele trei tipuri de năzuințe formative, arta este orientată înspre transcendent¹³.

Miza acestei incursiuni în filosofia stilului a lui Blaga este stabilirea unei legături între creația tradițională din cultura românească și permanența factorilor care configurează stilistic operele (în majoritatea lor, anonime – deci, din start, ele trebuie integrate într-o operă colectivă).

¹² *Ibidem.*

¹³ Iată un exemplu de manifestare a acestei tendințe în arta lui Rembrandt: „Modelul viu trebuie să i se fi părut de multe ori o simplă copie anemică, diluată și inexpressivă a portretului. Metafizica latentă, la altarul căreia oficia Rembrandt, s-ar putea, credem, reduce în cele din urmă la o formulă de felul acesta: făpturile își dobândesc realitatea supremă, ultimă, prin *individualizare*, prin cât mai vârtoasă *individualizare*. Tehnica individualizantă a lui Rembrandt nu țintește spre un naturalism oglinditor și fără noimă, ci e pusă în slujba unui gând metafizic” (L. Baga, *op. cit.*, p. 143).

Nu luăm în discuție fiecare factor în parte și nici conexiunea lor, ci numai pe aceia pe care îi credem răspunzători, pentru acest orizont românesc de creație, de a putea fi invocați în vederea identificării unor caractere generice. Dacă avem în vedere voința de formă (sau *nisus formativus*, în context blagian), pentru spiritualitatea tradițională românească, rămân de analizat, în această direcție, modurile stihial (elementarizant) și, eventual, cel tipizant. Primul poate fi mai degrabă răspunzător, în special pentru formele plastice ale artei vechi, dar și pentru formele (genurile) creației literare, unde un anumit schematism (geometric, spiritualizant în sensul cel mai pur al artei care plasticizează o imagine reducând-o la caracterele ei esențiale) ne poate convinge să căutăm în operele creatorilor noștri acea imutabilă influență a transcendentului, „ceva din *statica* necreatului, măreață, elementară, universală, de dincolo de viață și moarte”¹⁴.

Această tendință, după cum se știe, Blaga a atribuit-o, ca năzuință formativă, spiritualității din arta egipteană sau picturii bizantine. Nu trebuie să insistăm prea mult asupra suprapunerilor, în sensul unor sinteze plastice creative în modul cel mai autentic și original, între arta plastică populară (nu numai cea a icoanelor vechi, dar și a ceramicii, sculpturii în lemn, decorației interioarelor – țesături, obiecte casnice etc.) și formele de expresie a iconografiei bizantine. Pentru cea de-a doua direcție formativă, cea tipizantă – ce poate rămâne în discuție ca mod în care se manifestă spiritul de sinteză românesc –, putem opta în măsura în care, așa cum spune Blaga, aceasta se poate aplica formelor de expresie ce „retușează organicul, dar

¹⁴ *Ibidem*, p. 153.

nu depășește zona acestuia”¹⁵. Desigur, trebuie amintit de fiecare dată, așa cum o face Blaga însuși, că acești factori acționează conjugat pentru a stabili sensurile cele mai generale ale unei culturi. În cadrul acestor „suprapuneri” dintre categoriile inconștientului și cele ale conștiinței, permanența primelor și influența pe care o exercită asupra formelor sensibilității și funcțiilor conștiinței sunt incontestabile, însă nu pot fi absolutizate. Influența lor este permanentă, în sensul în care caracterele sau tendințele unui stil, în modul în care a fost teoretizat de Blaga, se regăsesc în toate zonele culturii, atât în cele arhaice (populare, tradiționale), cât și în cele moderne sau contemporane.

Se poate constata – și studiile de istoria culturii, istoria artei, cele estetice etc. o fac adesea – că, cel puțin în artă, tradiția este o prezență constantă și de referință, mai mult, la ea revin, programatic sau nu, autorii contemporani, iar această afirmație este valabilă pentru oricare curent sau școală, de la cea romantică până în prezent. Romantismul, mai cu seamă, a cultivat această tendință, de reîntoarcere la formele și semnificațiile creației tradiționale. Mai mult decât atât, în etnologie, etnografie, în antropologie – de la care teoria blagiană a recuperat o serie de tendințe, concepte și le-a dezvoltat în propriul sistem – se poate constata această concluzie, sub forma sa cea mai generală: cultura modernă, în toate genurile sale, nu poate fi gândită în afara unor categorii ce transcend caracterele sale actuale, făcând abstracție de formele care s-au afirmat în perioada sa mitologică, în preistorie.

Rămân cu atât mai mult în vigoare, pentru o eventuală aprofundare a relației dintre creația tradițională

¹⁵ *Ibidem*, p. 150.

și cea modernă, prin prisma factorilor stilistici, afirmațiile conținute în teoria blagiană. Ca opinie personală, în afara direcției enunțate mai sus, a continuării analizei în care se conjugă, în creația noastră, modul tipizant cu cel elementarizant, trebuie acordată o atenție specială orizontului temporal ca factor de coagulare a stilului, pe lângă cel spațial, aplicat de Blaga în studiul care constituie parte integrantă, cu rol de exemplificare a teoriei stilului la cultura română, și anume, în *Spațiul mioritic*. În constatarea pe care o facem, aceea a importanței speciale pentru cultura românească, dar și pentru alte culturi, în genere, a factorului (orizontului) temporal ca expresie stilistică, nu trebuie omis faptul că Blaga vede ca fiind pe deplin justificată teoria sa, a matricei stilistice, nu atât ca metodă – morfologică – de cercetare culturală, cât ca mod cultural de a fi al ființei istorice, deoarece culturile – și stilurile culturale – nu se pot manifesta decât în istorie. Venind însă în întâmpinarea unor eventuale critici care s-ar putea face – și s-au făcut – modului în care Blaga își aplică teoria la fondul românesc, nu trebuie să uităm că orice teorie (mai mult decât atât, o teorie sistematică) este o viziune subiectivă, dar se bazează pe analiza în profunzime a unor valori, opere și tendințe obiective din realitatea culturală. Nu există o regulă generală de aplicare a unor concluzii sau concepte cultural-istorice, acestea fiind operabile, în studiile disciplinare, numai ca metode generale sau ipoteze de lucru. Direcțiile pe care ni le oferă teoria filosofului român, în cazul în speță, creația tradițională și legătura sa cu spiritualitatea modernă, pot și trebuie să constituie o bază teoretică de la care să se pornească într-un studiu, comparat și istoric, al modului în care cultura românească a valorificat filioanele și valorile tradiției.

BALADA MIORIȚA ÎNTRE MYTHOS ȘI POIESIS: REPREZENTARE A UNUI RITUAL DE TRECERE¹

Balada *Miorița* reprezintă, cel puțin prin conceptul-metaforă de „spațiu mioritic”, o marcă stilistică definitorie a filosofiei culturii de la noi, iar prin interpretările diverse și incitante pe care le-a provocat de-a lungul timpului – literare, estetice, dar în special filosofice – și o concepție metafizică.

Pentru început, ne vom opri asupra categoriilor stilistice spațio-temporale, presupuse de noi a oferi nu atât un „cadru estetic-ontologic” al reprezentării acțiunii baladei, al narațiunii propriu-zise, cât un model spiritual, cultural, al locului (raportul dintre aici și dincolo) și al rânduiei (a locului și timpului omului în cosmos) în care ideea de sacralitate organizează ritualic lumea de aici în raport cu cea de dincolo. În opinia noastră, modelul ontologic la care putem raporta *Miorița* este cel a *timpului și locului care consacră trecerea* (și corespondențele necreștine ale acestei procesiuni) între două niveluri sau paliere existențiale: lumea de aici și lumea de dincolo. Acțiunea baladei se desfășoară în mai multe etape, care corespund ritualului de trecere din viață în moarte. Este greșit a considera că semnificația ultimă – din punct de vedere existențial, ontologic – este *ruptura* sau separarea

¹ Textul reprezintă varianta dezvoltată a articolului *Balada Miorița și reînnoirea timpului*, apărut în revista „Nord Cultural”, anul 4, numărul 11, iulie-decembrie 2015, p. 9–16.

celor două lumi, cum, de asemenea, din punct de vedere psihologic, este eronat să vedem în modul în care personajul principal (ciobanul vrâncean) își pregătește trecerea o expresie a fatalismului. Acest ultim punct de vedere este contrazis de atmosfera sărbătorească a evenimentului (asimilarea lui cu o petrecere cosmică), transfigurat în cununie. Cele mai multe dintre interpretări insistă pe această ultimă semnificație, a nunții cosmice, oferindu-i sensul ritualului păgân (sau ritualului tracic, geto-dac) al petrecerii din viață, ca o dezlegare de suferințele sau ispitele vieții de aici, pentru resemnificarea lor printr-un legământ ritualic (cununia cosmică sau nunta cu a lumii crăiasă) cu lumea de dincolo. Poate nu este deloc întâmplător că ritmul baladei (eufonic, literar sau poetic, în varianta prelucrată de Vasile Alecsandri, cea de referință aici, dar și în celelalte variante) face posibilă trecerea firească din viață spre moarte, dar și petrecerea în sens invers, dinspre moarte întru viață, deoarece ultimul sens al ritualului este acesta: timpul care ritmează viața trebuie astfel rânduit, încât să aibă un corespondent în existența de dincolo. Printr-un proces de analogie, se presupune că evenimentele care au loc dincolo (într-un cosmos în care viața și moartea constituie un tot unitar) au corespondențe și în viața de aici.

Dincolo însă de caracterul estetic al expunerii – care nici el nu poate face abstracție de ritmul ritualului –, trebuie să observăm *euritmia* (care ține atât de funcția estetică a narațiunii, cât și de caracterul ritualului) care contribuie la unitatea estetic-ritualică a baladei, deoarece aceasta nu ține de o sărbătoare obișnuită, ci de un timp sacru, de un timp primordial, în care modelul ritualului

impune cadența. Aici intrăm – și nu este vorba numai de această variantă a baladei, ci de toate variantele în care se încadrează tema – într-o zonă de manifestare a sacrului, avem de-a face cu o hierofanie², care însă și-a pierdut, printr-un proces de re-actualizare estetică, cel puțin în percepția contemporană a mesajului, caracterul de sacralitate originară, nu însă și pe cel de impresionabilitate euritmă specifică modalității (poetice) de transpunere a temei. Mai trebuie făcută o precizare, nu lipsită de importanță, legată de cadrul general al desfășurării acțiunii, ca și de acompaniamentul liturgic al unei astfel de manifestări, care întotdeauna, în mediul păstoresc – invocat de tema baladei – era însoțit de un ambient sacru creat cu ajutorul unui instrument specific: fluierul, cavatul, instrument care în mitologia românească este menit să invoce ori să pregătească o manifestare sacră³.

Interpretarea de față va face trimitere și la celelalte variante ale *Mioriței*, cu toate că tema căsătoriei mistice dintre păstor și moarte, în baza căreia Dan Botta, Liviu Rusu ori Lucian Blaga au scris pagini importante⁴, temă centrală în varianta lui Alecsandri, apărută în revistele „Bucovina” și „Zimbrul”, în 1850, este, probabil, după unii cercetători, o intervenție a culegătorului, inexistentă în celelalte variante⁵. Căsătoria „mistică” are și o „replică”

² Mircea Eliade, *Sacrul și profanul*, ed. cit., București, Humanitas, 1992, p. 13–15.

³ Mona Mamulea, *Teme filosofice în cultura populară românească (Fluierul fermecat, păstorul liturgic și ideea de rânduială. De la ordinea umană la ordinea divină)*, București, Editura Academiei Române, 2015, p. 147–152.

⁴ Lorenzo Renzi, *Cele mai vechi variante ale Mioriței*, în „Dacoromania”, Serie nouă, I, 1994–1995, p. 87–88.

⁵ *Ibidem*.

antropologică, aparținând lui H. H. Stahl (1938), care a fost continuată de Constantin Brăiloiu (1946); conform acestora, căsătoria dintre erou și moarte are la bază „analogia dintre o parte a conținutului baladei și obiceiul, atestat la români și la multe alte popoare, de a celebra funerariile unui tânăr mort necăsătorit sub formă de căsătorie”⁶.

Cum aserțiunile care vor urma nu au la bază numai acest episod – care, în sine, nu este neverosimil, ținând seamă de toate celelalte variante, ca și de alte creații similare ale folclorului românesc –, ci se referă la cadrul general al baladei, caracterul de ritual sau de rânduială cosmică (fie că este cununie, ritual de trecere sau organizare cosmică a ambientului pastoral) nu este deloc știrbit, ci, dimpotrivă, se accentuează cu fiecare variantă.

Legătura cosmică dintre erou și celelalte elemente (natural, mitic) nu are un caracter conjunctural, tematic, ci unul mai profund, *poietic*, care se prelungește în mit sau face trimitere la un conținut mitic. În acest sens, prezența fluierului – element care are valențe psihopompe și apotropaice –, ca și a celorlalte elemente ale ambientului pastoral sau ocupațional, menite să ajute la crearea legăturii (rânduiei) cosmice, nu face decât să întărească semnificația arhaică (mitică și, sub aspect ontologic, metafizică) a relației protagoniștilor cu un eveniment care se cosmicizează, iese de sub legea firii sau cade în afara înțelegerii raționale. Spuneam că, între toate aceste episoade sau teme (testamentul ciobanului, dialogul cu miorița, ritualul înmormântării etc.), există un ritm creat cu ajutorul, cel puțin în mitologia românească, al fluierului, o cadență

⁶ *Ibidem*.

eufonică prin intermediul căreia evenimentul este scos din curgerea obișnuită – naturală sau antropologică – și este ridicat în sfera divină. „Fluierul este, astfel, plasat printre lucrurile divine, iar atribuțiile lui sacre sunt validate de o varietate de mituri etiologice. Prin faptul că Dumnezeu ar fi fost cândva cioban, ocupația păstorului este ea însăși sacralizată, de unde și reglementarea acesteia printr-o serie de interdicții care promovează castitatea.”⁷

O primă idee, care poate rezulta din ceea ce am expus până aici, este conținută în însăși noțiunea de ritm: ontologic, nivelele spațio-temporale sunt organizate după criterii specifice, estetic-ritualice; criteriul existenței naturale va fi unul dintre factorii organizatorici, care integrează ritmul sau factorul antropologic, pe cel social sau istoric, însă toate aceste ritmuri, în cadrul estetic-ritualic al baladei, constituie un întreg, unul mult mai armonios atunci când este reflectat într-o structură cosmică, în care timpul mitic, cel poietic prin excelență, se îmbină cu cel istoric propriu-zis. Caracterul sau cadrul poietic reprezintă al doilea criteriu, fundamental, care organizează narațiunea; el oferă, totodată, caracterul de ritual al baladei.

Aici trebuie să facem trimitere la teoria care aparține fenomenologiei religiilor, cea a legăturii dintre durate sau timpuri (M. Eliade), în care dimensiunea sacră a temporalității forțează timpul istoric (care integrează dimensiunea profană a existenței), să intre într-o altă dimensiune, a revelației sau a timpului sărbătorii. „Omul religios trăiește astfel în două feluri de timp, dintre care cel mai important, Timpul sacru, se prezintă sub aspectul

⁷ Mona Mamulea, *op. cit.*, p. 147–148.

paradoxal al unui Timp circular, reversibil și recuperabil, un fel de etern prezent mitic, în care te reintegrezi periodic prin intermediul riturilor.”⁸

În teoria lui Eliade se face o strictă delimitare între cele două moduri temporale sau curgeri, ca și între „efectele”, în plan psihologic, asupra comportamentului uman, a trăirii timpului sacru în raport cu timpul istoric. Însă, în ethosul românesc și nu numai, ritmurile, câteodată, se suprapun. Sunt nenumărate cazuri când, de pildă, în medicina tradițională, în care se face apel la puterea tămăduitoare a plantelor, a diferitelor minerale, se invocă puteri taumaturgice ale fenomenelor naturii, ale omului, ale spiritelor animale ori alte puteri benigne puse în joc prin descântece (de deochi, lingoare ș.a.), când limita între natural și spiritual, între sacru și profan este foarte subțire. Cei care cunosc aceste puteri (vindecători, șamani, vraci) le invocă la momente stricte pentru preîntâmpinarea ori vindecarea unei boli. Simbolismul terapeutic popular ține seamă de aceste limite și de ritmurile temporale în care se manifestă, ca și de fenomenele care se pot declanșa dacă cineva nu respectă un timp sau un fenomen sacru, ori invers, dacă, printr-o activitate profană, se încalcă un loc sau un moment în care se vădește sacralitatea. Fiecare dintre activitățile cotidiene este delimitată și încadrată într-un program strict. Nerespectarea acestuia atrage după sine tulburarea echilibrului dintre natural și spiritual, iar bolile ori alte efecte maligne sunt cauzate tocmai de nerespectarea acestor prescripții. O activitate cotidiană însă, care se desfășoară într-un moment benefic, are mai multe șanse de izbândă decât dacă se

⁸ M. Eliade, *op. cit.*, p. 65.

împlinește în alt timp. Există rigoare în delimitarea calendarului profan față de cel sacru tocmai datorită faptului că pregătirea momentului fiecărei activități, în funcție de faza propice, beneficiază de un plus de izbândă, adesea recurgându-se la principiul *similia similibus curantur*. „Potrivit acestui precept, orice boală sau orice rană se tămăduiește cu leacuri analoage, adică cu acelea care prezintă o asemănare oarecare cu înfățișarea răni sau bolii cuiva, cu sediul unde s-a localizat, cu cauza care a provocat-o sau diferitele ei manifestări.”⁹

În această logică a similitudinilor, comportamentul țăranului român ține seama de evenimente și citește semnele naturii, integrează fiecare acțiune într-un tot unitar. Iar aici nu sunt numai reminiscențe ale unui comportament sau ale unei mentalități magice, în funcție de reușita sau nereușita unei activități, ci o rânduială menită să integreze gândirea și praxis-ul cotidian într-o spiritualitate și rânduială a cosmosului.

Astfel, sunt anumite situații ontologice care închid sau deschid unui eveniment din existența comunității sau a individului o poartă către un eveniment care trece din ordinea firii în ordinea arhetipală, cosmică. Cu atât mai mult trebuie să se țină seama de aceste legături în momentele importante ale vieții, nașterea, botezul, cununia, moartea. Periodicitatea ciclică a timpului sacru presupune de fiecare dată integrarea devenirii antropice într-un ritual, organizarea lui nu numai formală (în acest caz ar avea o semantică pur estetică, nesemnificativă pentru o

⁹ I.-Aurel Candrea, *Folclorul medical român comparat. Privire generală. Medicina magică*, studiu introductiv de Lucia Berdan, Polirom, 1999, p. 303–304.

trăire mai profundă a evenimentului), ci organizarea unui conținut ideal, în care etapele ritului și simbolurile trimit spre evenimentul arhetip.

„S-ar cuveni să precizăm că toate aceste ritualuri și simbolisme ale «trecerii» exprimă o concepție specifică pentru existența umană: odată născut, omul nu este încă desăvârșit; el trebuie să se nască a doua oară, spiritual; devine om complet doar trecând de la o stare imperfectă, embrionară, la o stare perfectă de adult. Într-un cuvânt, se poate spune că existența umană ajunge la plenitudine printr-o serie de rituri ale trecerii, printr-o sumă de inițieri succesive.”¹⁰

Putem spune că și în *Miorița* se petrece un ritual al inițierii? Da și nu. Totuși, dacă avem în vedere majoritatea variantelor, există, prin succesiunea temelor, ca și în succesiunea acțiunii în sine, o desfășurare care are semnificația unui ritual.

Ritualul, în măsura în care, pentru *Miorița*, acceptăm că, în variantele sale inițiale, trebuie să facă trimitere la o formă arhaică (arhetipală) de manifestare a sacrului, are o ordine strictă de desfășurare. Presupunem că asemenea practici – într-o cercetare antropologică sau etnologică – pot fi identificate ca atare. Ele ar trebui căutate în reprezentările folclorice ale ritului de trecere, ca și în formele manifeste încă în practicile contemporane (obiceiuri legate de păstorit, practici și ritualuri de înmormântare). Există, pe de altă parte, un sincretism mitic-religios, care a permis ca în majoritatea manifestărilor practice legate de evenimentele importante celebrate de biserica creștină, în mediul rural, să fie păstrate aceste intruziuni ale

¹⁰ M. Eliade, *op. cit.*, p. 166–167.

mitului, majoritatea fiind legate de simbolistica creștinismului timpuriu. Deși nu constituie ținta unei astfel de analize, aici trebuie să amintim modelul prin care la noi, dar și la alte popoare, ritualul învierii – care constituie momentul cel mai important al creștinismului – a fost asimilat de gândirea mitică, având loc o consubstanțIALIZARE între riturile primitive, arhetipuri sau hierofanii, și cele creștine, în care vechi simboluri sau reprezentări (Arborele Vieții sau Coloana (axa) în jurul căreia se constituie lumea) să fie identificate cu simbolul crucii: în simbolistica pecetarelor sau a porților maramureșene¹¹. „Validitatea pecetarului în formă de brad e garantată atât de attributele Arborelui Vieții, cât și de imunitatea spațiului sacru al cărui centru îl constituie ca *Arbore-Axă a Lumii*. În același sens, pecetarele capătă forma de *coloană*, *stâlp* sau *obelisc* ca succedanee ale *Axei Lumii* care asigură comunicarea directă cu Cerul. Plasarea unui *însemn solar* în vârful coloanei (sub forma unei rozete sau a unui disc crucifer) marchează apariția unui fenomen de sincretism între cultul solar și cel creștin (și nu există oare o similitudine între destinul lui Hristos și cel al unui erou solar, care, ca divinitate chtonică, cu rol psihopomp, îl conduce pe inițiat prin tenebrele morții pentru a răsări – reînvia odată cu el?).”¹²

Acest tip de sincretism constrânge forma de expresie să se plieze pe o anumită structură ideatică. Simbolurile – lunar, solar –, reminescente ale cultelor vechi, acompaniate

¹¹ Anca Pop-Bratu, *Pecetarele din Maramureș – un fenomen de sincretism*, în „Studii și cercetări de istoria artei, Seria Artă plastică”, tomul 27, 1980, p. 9–22.

¹² *Ibidem*, p. 15.

de sunetele ritualice, se îmbină în mod armonios, astfel încât nu sunt simple descrieri poetice, ci reprezentări bine elaborate în spatele cărora trebuie să „citim” arhetipul, modelul în care se manifestă sacrul, fenomenul original. Continuitatea dintre ritmul Timpului sacru și ritmul curgerii obișnuite, naturale, este una de substanță, are la bază continuitatea unui mit mai profund, cel al regenerării perpetue, ciclice, a evenimentului arhetipal. De aceea, îmbinarea dintre ritmul expunerii, în tonurile grave sau mai duioase ale recitării, acompaniate de fluier sau caval, și ritmul ritualului care cheamă natura să-și continue cursul, va constitui și o cheie a creațiilor folclorice, reprezentări stilistice cizelate de anumite categorii ale ethosului, ale credinței în puterea care regenerează mișcarea cosmică și la care omul se aliniază, prin ritual, în timpul vieții, dar la care crede că poate participa și după moarte.

Cultul pastoral nu este, în substanța lui, diferit de cultele vegetației: le unește credința în puterea de regenerare a naturii. Simbolurile vechilor culte – simboluri sacre – consacră un stil propriu artei populare, stil care se manifestă în toate creațiile (plastice, arhitecturale, muzicale sau literare). „Culte vegetației nu depind de o experiență profană, «naturistă», în legătură, de exemplu, cu primăvara și trezirea vegetației. Este vorba, dimpotrivă, despre experiența religioasă a reînnoirii (re-începere, recreare) a Lumii, care precede și justifică valorizarea primăverii ca reînviere a Naturii. Misterul regenerării periodice a Cosmosului este cel care a conferit importanță religioasă primăverii.”¹³ Elementele vechilor culte s-au păstrat în

¹³ M. Eliade, *op. cit.*, p. 140.

creștinism, iar simbolurile fundamentale – legate de reînvierea naturii primordiale – și-au păstrat semnificația ritualică, așa cum o regăsim și în simbolistica baladei *Miorița*.

Poate că tema cea mai veche, fundamentală, a baladei, este cea a testamentului ciobanului, temă ce revine în majoritatea variantelor. În varianta culeasă de Ion Șincai, considerată cea mai veche versiune atestată¹⁴, în care asasinatul este pus la cale de doi păcurărași (veri primari) împotriva celui de-al treilea, mai mic și străin, complotul este anunțat celui vizat de către mioară, a cărei apariție – fugitivă – este, ca și în celelalte variante, factorul declanșator al deciziei testamentare: „Că la apă l-au mânt / Până-n apă au umblat / Foarte mult l-au judecat / Ca pe dânsul să-l omoare / Oile să i le ee / Da când din apă au venit / El numai au avut / O mioară zdrăvioară / Și înainte a eșit / Ci din grai aș-au grăit /— Dragi mei verișori / Dacă pe mine mi-ți omorî / Lângă mine puneți / fluerul de dreapta / Bucinul de-a stânga / Că când vântul a sufla / Fluerul a fluera / Și bucinul a bucina / Numai răsunul / Că mi-a răsunat / Peste munți la ai mei doi părinți / Și răsunul și me-a merje / Peste brazi la ai mei frați.”¹⁵ În această variantă (ca, de altfel, în majoritatea)

¹⁴ Lorenzo Renzi, *op. cit.*, p. 91. Versiunea rămasă în caietul lui Șincai (1794) a fost publicată de Al. Dobre, care, la rândul său, a preluat-o din publicația Elenei Mișu, apărută în revista „Școala ardeleană” din Târgu Mureș, februarie 1992. Aceasta „este absolut prima în sens cronologic, anterioară tuturor versiunilor mai vechi: cea a lui Alecsandri (1850), cea mai veche versiune maghiară (culeasă, cum am amintit, în 1843, chiar dacă editată numai în 1956), cea mai veche colindă *Miorița*, cea a lui Atanasie Marienescu (1859; reproducă în Fochi 1964, p. 613, 4. CXVII) (*Ibidem*, p. 92–93).

¹⁵ *Ibidem*.

lipsește episodul nunții cosmice. În schimb, este introdusă tema șarpelui, prin contaminare, aparent, fără nicio legătură cu tema centrală, menită, probabil, să dezvăluie rudelor celui ucis grozăvia crimei. Șarpele nu a putut înghiți decât pe jumătate trupul celui ucis, fiind împiedicat de pumnalele înfipte în el: „Că șerpele au mâncat / Numai un voinic a scăpatu / Ceptu lui le-au mâncat jumătate / Jumătate de cuțite arămite / Cu iele fu-ntins / Da el din grai așa au grăit: / – Cine a veni să mă scoată / Vină frate și vină tată, și vină maică / Oile mi le-au luat / Și mâna mi-au tăiat / Și m-au legat / Cu spatele la brad.”¹⁶

Varianța pune accent pe testamentul ciobanului, motiv central, care apare, sub diferite forme, atât în colinde, cât și în balade. Prelucrarea „estetică” a temei – fără a ține seamă de intervențiile sau compilările populare – nu diminuează mesajul inițial, al gândirii arhetipale, în care omul se integrează, prin moarte, într-un ciclu al naturii. Ca și în alte teme ale artei populare – exemplele care atestă sincretismul Cruce-Arborele Vieții de pe pecetarele din Maramureș –, putem considera că avem și aici un model exemplar (renașterea arhetipală) care atestă că, în ciuda intervențiilor conștiente care tind să „stilizeze” episodul reținut în tema sacrificiului (testament), gândirea sau trăirea estetică face trimitere întotdeauna la gândirea arhetipală (o caracteristică ce ține de categoriile stilistice inconștiente)¹⁷. Ceea ce nu lipsește însă din toate aceste variante este trimiterea la instrumentul-simbol care însoțește

¹⁶ *Ibidem*, p. 93.

¹⁷ C.G. Young, *L'Homme à la découverte de son âme*, Paris, 1978, p. 311. Vezi și M. Eliade, *op. cit.*, p. 107–148. Pentru caracterul stilistic care se impregnează gândirii magice sau arhetipale, trebuie luate în considerare conceptele sau factorii inconștienți ai stilului cultural din lucrarea lui Lucian Blaga, *Orizont și stil*.

acest episod (ritual de trecere), și anume, fluierul. Prezența fluierului, așa cum am spus mai înainte, întărește caracterul de ritual, mai mult, ambianța ritmică (caracteristică estetică) invocă ori creează cadrul sacru. În unele balade, fluierul care se pune la capul celui decedat (*Păcurari străini*, culeasă în Țara Zarandului, care urmează îndeaproape scenariul *Mioriței*) simbolizează crucea, având, pe lângă semnificația hristică a sacrificiului, și una apotropaică¹⁸.

Puține dintre creațiile populare au suscitât atâta interes exegetic precum *Miorița* (și variantele ei). Probabil, motivul acestor reveniri este faptul că tema – reintegrarea individului în ciclul cosmic-natural – este una cu o veche răspândire în arealul nostru spiritual, sud-est european, fiind, cum au înclinat să vadă mulți dintre cei care au interpretat sau descifrat sensurile sale morale, estetice sau existențiale, și o temă emblematică a gândirii arhaice, precreștine, mitologice, despre marile cicluri existențiale. S-a pus accentul pe ritualul morții personajului central, ca și pe falsa lui pasivitate în fața iminentei amenințări, s-a vorbit despre consubstanțialitatea om-natură, despre trecerea firească între viață și moarte, motiv al Marii treceri și eternei reîntoarceri¹⁹ (la fundamentele creației și ale existenței).

¹⁸ Mona Mamulea, *op. cit.*, p. 149. Autoarea amplifică semnificația gestului (simbolului), comparând acest instrument cu un adevărat *axis mundi* menit să deschidă calea între lumea de aici și lumea de dincolo.

„Asimilarea crucii cu fluierul nu este nici întâmplătoare, nici deplasată câtă vreme acesta din urmă stă în folclorul românesc drept un veritabil simbol axial, un *intermediar între lumi*: cântectul fluierului mijlocește între om și divinitate, între om și entitățile htoniene, între om și animale, între cei vii și cei morți” (*ibidem*, p. 150).

¹⁹ Mircea Eliade, *Mitul eternei reîntoarceri. Arhetipuri și repetare*, traducere de Maria Ivănescu și Cezar Ivănescu, București, Editura Univers Enciclopedic, 1999.

Această plurivalență sau multitudine de sensuri nu cred că este decât dovada că miturile fundamentale, atunci când, de-a lungul secolelor, găsesc și o formă poetică, pe care comunitatea o descoperă, cizelând-o în timp, devin, pentru comunitatea respectivă ori pentru spațiul spiritual în care s-au dezvoltat, motive existențiale sau arhetipuri. Motivele trec din mit în istorie, astfel, istoria dobândește o nouă semnificație.

Însă aici, în cadrul strict, poematic și mitologic, al baladei, dimensiunea existențială este una arhetipală, ceea ce nu exclude și legături cu dimensiunea cultural-istorică, sub aspect antropologic, dar și ca semnificație ontologică, cel puțin din perspectiva celor care au analizat problema, din punct de vedere filosofic, a timpului și a raportării la temporalitate și istoricitate a poporului român: Mircea Vulcănescu, Mircea Eliade, Constantin Noica, Lucian Blaga. Desigur, o ipoteză – ca spațiu preliminar al analizei – trebuie avansată, iar aceasta, cred, este cea conținută, implicit sau explicit, în concepția, în scrierile gânditorilor enumerați mai sus, putând fi formulată dintru început astfel: în gândirea poporului român timpul are mai multe semnificații (psihologice, ritualice, mitologic-arhetipale și filosofice). Din analiza acestora putem sintetiza, ca primă constatare, structura ierarhizată și multi-dimensională a concepției despre timp, dar și a timpului ca atare. Dacă la M. Vulcănescu sau, mai ales, la M. Eliade (*Mitul eternei reîntoarceri*, *Tratatul de istorie a religiilor* ș.a.) putem vedea bivalența temporală construită în jurul *sacru*ului, sub aspectul timpului profan și al timpului sacru, în care transcendența ocupă locul central, la Blaga suntem în cu totul alt registru ontologic, centrat în jurul categoriilor (abisale) stilistice, unde timpul (și istoria) are

o profundă semnificație culturală. La Vulcănescu (ulterior, la C. Noica), întâlnim acel sondaj de profunzime în gândirea ontologică a poporului român care poate fi întreprins prin analiza limbii, în care s-au păstrat categoriile fundamentale ale gândirii. Există, pe de altă parte – și acest lucru îl putem vedea și în balada menționată –, o dublă situație în timp, prin modul în care acceptăm ori nu o dimensiune a lui: negarea sau afirmarea unei anumite perspective temporale. Negația unei dimensiuni poate fi considerată și ca refuz al participării la o anumită *prezență*, deoarece, atunci când eroul baladei – ciobanul vrâncean – acceptă moartea, el nu o face în sensul negării valorilor vieții, ci în sensul integrării, participării la un alt sens temporal, nu neapărat orientat metafizic, ci la o anumită dimensiune mai generală, integratoare, a existenței cosmice. A nega o zonă a creației, chiar o întâmplare, nu înseamnă incompatibilitate existențială, ci o altă valorizare a întâmplării: negația nu este în absolut, ci în concret, într-o ordine a firii: „Funcțiunea negației este să tăgăduiască existența într-o anumită regiune a lumii sau a ființei, adică să tăgăduiască o atribuție sau o situație; ci nu un fapt. Chiar atunci când tăgăduiește un fapt, o întâmplare, românul nu tăgăduiește decât o nesituație a unei existențe la un nivel așteptat.”²⁰

Desigur, în *Miorița* ne situăm într-o zonă a fuziunii de planuri (dimensiuni) existențiale, care implică mai puțin o semnificație psihologică (frica de moarte sau acceptarea pesimistă a destinului), cât conștientizarea faptului că, în oricare dintre dimensiuni ne-am situa – în

²⁰ Mircea Vulcănescu, *Dimensiunea românească a existenței*, ediție îngrijită de Marin Diaconu, București, Editura Fundației Culturale Române, 1992, p. 125.

planul vieții cotidiene sau în planul unei deschideri printr-o *întâmplare* a orizontului metafizic –, *acceptăm* că *trecerea* între planuri (dimensiuni) este oricând posibilă. În acest sens, viața integrează moartea, iar acest lucru nu are semnificația unei negații, ci a unei valorizări: moartea poate contribui la afirmarea unui ciclu, la posibilitatea, mereu gândită, a reluării ciclului vieții într-o altă dimensiune – nunta cosmică, la care sunt invitate atât elementele firii, cât și simbolurile (valorizate aici ca prezențe) eternității. Avem, astfel, constituite, *de plano*, atributele unei existențe într-un orizont al misterului (Blaga), ca și acceptarea unei prezențe, în această lume, a unei întâmplări care poate face fuziunea între temporal și etern, între experiența concretă (complotul care duce la asasinare) și experiența eternă, divină (nunta cu a lumii mireasă), prilej al unor evenimente cosmice (căderea unei stele), asistată de aștrii zilei și nopții, soarele și luna.

De aceea, moartea poate fi acceptată și ca sacrificiu în ordinea firii pentru ceva mai înalt, care nu exclude această ordine. Ciobanul nu părăsește total lumea, nu trece efectiv dincolo, din moment ce își rezervă, chiar în planul etern, prezența în mijlocul naturii și al comunității. Trebuie gândită aici o paralelă cu un alt gest (ritualic și existențial) al sacrificiului din *Balada meșterului Manole*.

Ce argumente am avea să credem că ruptura aceasta între curgeri, între timpul desfășurării cotidiene și timpul misterios al mării treceri, „cununia” cu moartea, configurează o înnoire temporală? Aparent, niciuna. Și, totuși, dimensiunile sunt separate, dar și coincidente, deoarece viața, ca și moartea, este *durată* în universul uman. („Cununia” cu o „mândră crăiasă, a lumii mireasă” se petrece la granița dintre două universuri, având semnificații

și pentru aici, și pentru dincolo). De aceea, cred, timpul în care se desfășoară acțiunea prevestește o „întâmplare” menită să rupă, dar și să unească cele două „existențe” – moartea-cununie este o existență de un alt tip, care, la români, în spiritualitatea arhaică, ca și în cea contemporană (la sat) păstrează legături cu lumea cea de zi cu zi. Într-un fel sau altul, „mirii” cununați în moarte nu pleacă de aici cu totul; în orice loc s-ar afla, timpul se înnoiește în jurul lor, deoarece gestul suprem al morții este unul de solidaritate, ca și de întemeiere (sacrificiul la care se recurge în *Meșterul Manole* are la bază această semnificație: nimic nu durează în istorie dacă nu e primenit printr-o legătură cu ceva care se află dincolo de viață – acesta este sensul oricărei creații, sensul și semnificația mitului genezei). De aceea, viața nu se desfășoară numai în vremea de aici, are și un conținut, în oricare eveniment al ei, care duce la lumea de dincolo, într-o perfectă solidaritate cosmică. „Ceea ce domină toată această concepție a lumii românești e, cum vedem, sentimentul unei vaste solidarități universale. Fiecare fapt răsună în întreaga lume, fiecare gest își propagă muzica în tot, așa cum se spune că răsună viorile cremoneze în cutii, ori de câte ori cineva cântă pe una dintre ele. Viața unui om e legată de soarta unei stele. Fapta rea a unui om întunecă soarele și luna. Lucrul acesta, pe care cercetătorii ethosului românesc l-au pus mai demult în evidență, constituie primul caracter important al existenței privite ca totalitate.”²¹

Timpul nu este ceva în genere, ci este bine rânduit, și anume, este un timp care are aderență în real, un timp concret, viu, cu permanente legături la alt timp, mai înalt;

²¹ *Ibidem*, p. 10 –105.

este, sub o altă perspectivă, reprezentarea unei cronotropii universale. Cronotropia concepe timpul, într-o primă accepțiune, ca pe o vastă rețea ale cărei legături au atât semnificații individuale, cât și semnificații generale, importante fiind nodurile temporale în care se unesc, ca deveniri distincte, pentru o altă devenire, de ordin spiritual, să spunem, toate celelalte deveniri, temporal distincte și particulare. Timpul este o rețea infinită în care evenimentele sunt noduri în care se legă firele devenirilor particulare, dobândind, astfel, în interiorul acestei deveniri generale, semnificație pentru universal. Moartea este un nod în interiorul acestei deveniri, dezleagă unele fire, legând altele. Legăturile se mențin între aici și dincolo. Trecând însă mai departe de aceste semnificații, pe care le-au surprins, în toată complexitatea lor mitic-istorică sau ontologică, Mircea Eliade și Mircea Vulcănescu, trebuie să ne oprim mai mult asupra „dimensiunii” românești a existenței din balada *Miorița*.

Conform lui Mircea Vulcănescu, ordonarea cantitativă (materială, concretă) potrivit căreia putem gândi (percepe) lumea (existența), în „dimensiunea” sa românească, o facem atât din punctul de vedere al unității, cât și din cel al multiplicității, sub un îndoit aspect, ca fire și ca vreme²². Ne interesează însă, sub aspectul analizei vulcănesciene, percepția realității în spațiu și timp, care se dovedește nu numai complexă, ci și profundă: „În realitate, lumea are toate dimensiunile spațiului, plus desfășurarea în timp. Vremea nu e deci altceva pentru român decât lumea în prefacere. Și, de aceea, «vremea» are pentru el nu numai un fir, dar și un cuprins.”²³

²² *Ibidem*, p. 100.

²³ *Ibidem*, p. 104.

Nu insistăm aici pe «dimensiunile» timpului – în concepția românului, timpul nu se desfășoară numai ca succesiune uniliniară, ca un fir de cauzalități, ci poate fi gândit și ca „o colecție de șiruri, care împreună constituie un șir global de șiruri parțiale”. Timpul este conceput și ca o cuprindere, deoarece, „la o mai aproape vedere, timpul are însă și el volum, adică grosime”²⁴. Această concepție pune în evidență legăturile de profunzime dintre realitatea de aici și lumea de dincolo. Importanța acestei legături, ca descriere fenomenologică, așa cum ne apare în prezentarea concepției ontologice a românului, făcută de Vulcănescu, trădează însă și un alt sens, pe care, într-o lucrare mai veche²⁵, am încercat să îl stabilesc, pornind tocmai de la două note ale devenirii, conținute și în conceptul de timp: circularitatea devenirii și ritmul (istoric). Aceste note sunt fundamentale pentru reprezentarea țaranului român asupra devenirii și timpului, deoarece, pentru el, așa cum cercetările etnografice, sociologice și cultural-istorice o demonstrează, timpul și eternitatea se întrepătrund. Ernest Bernea²⁶, Mircea Eliade și Mircea Vulcănescu ne spun că, în comunitățile tradiționale și, în mod cu totul special, la români, integrarea temporală în existență (ca și concepția despre spațiu) se face după cu totul alte norme și valori, care n-au nicio legătură cu conceptele științifice (pozitive) de măsurare a timpului sau de stabilire a calendarului. Permanent și ciclic, evenimentele și locurile din viața satului deschid alte

²⁴ *Ibidem.*

²⁵ Mihai Popa, *Timp și istorie. Idei și concepte din filosofia românească interbelică*, București, Editura Academiei Române, 2014.

²⁶ *Spațiu, timp și cauzalitate la poporul român*, București, Editura Humanitas, 1997.

orizonturi prin care existența întreagă se primenește. Există moduri diferite de apreciere a timpului (pe care le-am numit, în lucrarea pomenită, *cronotropii*), fiindcă *ordinea* cosmosului țaranului nu conține perspectivele categoriale cu care ne-am obișnuit, ci propriile „dimensiuni” proiectate astfel încât ceea ce este aici este cuprins și ființează (trăiește) totdeauna și totodată cu ceea ce este dincolo. Pentru înțelegerea modului de reprezentare a timpului și devenirii, esențiale sunt modelele sau categoriile ontologice românești, la M. Vulcănescu, „lumea” și „vremea”, în care timpul este mai mult decât condiție a devenirii, fiind și un cuprins al ei. Prima caracteristică a acestei devenirii cuprinzătoare este descrisă astfel: „Lumea nu e pentru român nici numai un receptacol spațial, nici numai un receptacol temporal, ci un receptacol temporal și spațial, în care, ce este își face cunoscută ființa. Lumea petrecându-se în spațiu și în timp, ea nu e numai o arhitectură ierarhică de esență, ci o devenire, o curgere. După cum gândul ființei ei se proiectează spațial ori temporal, firea e o petrecere în lume ori în vreme.”²⁷

Trebuie să ne mișcăm foarte atent, însă, printre expresii ori semnificațiile acestora. În balada *Miorița*, în măsura în care este invocat un timp mitic (pe de o parte, al reintegrării în cursul naturii – „de-a fi să mor / în câmp de mohor” –, pe de altă parte, al integrării în ciclul cosmic, prin cununia cu a lumii crăiasă), distribuția planurilor temporale este strict regizată și delimitată. De aceea, prin introducerea termenului de cronotropie (în care includem, pe de o parte, diferențierea ritmurilor temporale, pe de altă parte, interțeserea lor – ideea fiindu-ne oferită de

²⁷ M. Vulcănescu, *op. cit.*, p. 102.

M. Vulcănescu, în noțiunea de cuprindere și interțesere de șiruri temporale), acordăm acestor planuri atât elemente singulare sau particulare, cât și unele mai generale. Nu există o singură devenire, tot astfel cum *nu ne mișcăm într-un singur timp*.

O încercare, succintă, de analiză stilistică – poate nu în sensul blagian al termenului – a baladei nu poate fi decât binevenită demersului pe care mi l-am propus. În primul rând, se impune o împărțire a textului, simplu de făcut, dacă ținem seamă de desfășurarea acțiunii în sine: introducere (prezentarea conflictului); intrarea în scenă a mioarei – prima intruziune a fantasticului – sub forma dialogului dintre ciobanul vrâncean și purtătoarea mesajului „funebru”; următoarele două momente reprezintă și esența „concepției” ontologice a eroului, dacă nu forțăm prea mult termenii, deoarece totul se desfășoară într-un ritm obișnuit, al dialogului „clasic”, mitologic, în creația de gen românească: opțiunea eroului pentru moarte, dar nu ca acceptare pasivă a destinului, ci ca pe o promisiune a reintegrării, permanente, în ciclul naturii. Însă este vorba despre o reintegrare de un alt gen. De-abia de aici se rupe cursul, pozitiv, să spunem, al timpului, căci în el se întrevăd cel puțin două posibilități: continuarea ritmului păstoresc ancestral, o *privire* asupra morții ca împlinire a ritmului obișnuit al vieții, dar și perspectiva unei morți care nu te duce dincolo, ci permanentizează, sub o altă formă, prezența aici, „în strunga de oi/să fiu tot cu voi;/în dosul stânii/ să-mi aud câinii”. De fapt, până aici, totul se limitează la o „conversație” poetică ce face pregătirea spre *trecerea* care nu este numai individuală, ci integrală: lumea de aici se poate integra calitativ – pe linia fantasticului, categorie estetică –, dar, mai ales, cu toate

semnificațiile sale spirituale, în lumea de dincolo. Aici nu este nimic impersonal, dar nici tragic. „A nu mai fi” se convertește în *e posibil să fie*: spaima nu este existențială, nici metafizică, este o trecere în trepte, nu forțată, a timpului în altceva, care nu este eternitatea searbăd sau tragic invocată, ci *prezența*, coincidența lumii de aici cu cea de dincolo. La Vulcănescu, conștiința *limitei* existențiale se traduce, în conștiința individuală (tradițională) a românului, printr-un *hiatus* ce ține loc de primenire, poartă de trecere, *vamă* între cele două lumii²⁸. Dar tot el spune că *existențele*, în petrecerea lor fundamentală, în temporalitatea care nu este succesivă, se acordă simfonic, după o regulă a „împlinirii vremii”: „Existența ca totalitate, «lumea în genere», depășește deci din toate părțile timpul și spațiul, locul și vremea în care se așează lucrurile din «lumea de aici».”²⁹ Balada *Miorița*, mai „filosofic” și mai subtil poetic, mai sugestiv decât în balada *Meșterului Manole*, desăvârșește, estetic, legătura dintre cele două spații: lasă deschisă o poartă. Metaforic vorbind, este o punte ontologică între aici și dincolo, o deschidere poetic-filosofică a *sentimentului* românesc al curgerii. Pe când în cea de-a doua, ruptura, chiar dacă nu este totală, are un tragic existențial care curmă brusc destine – chiar dacă le ridică, prin semnificația operei create, spre o posibilă integrare spirituală –, în *Miorița* se tatonează sensuri mult mai profunde și mai omenești: „Să le spui curat / că m-am însurat.” Desigur, cuprinderea aceasta a lumilor, a temporalului cu atemporalul, este una poetică, însă are un *firesc* al imaginii care *atinge* și preschimbă elementele în profunzimea lor, și nu la suprafață.

²⁸ M. Vulcănescu, *op. cit.*, p. 108.

²⁹ *Ibidem*, p. 109.

Există un sentiment al totalității care nu schimbă cu nimic rostul individului în marea carte a vremii. Pre-tutindeni se așteaptă și se previne această înlănțuire firească, astfel încât, „pe-un picior de plai”, raiul nu poate fi mai prezent de cum îl intuiește (trăindu-l total) protagonistul imaginii poetice. Nu există hotare, ci vămi succesive între lumi, încât, temporal, individul nu are a se teme de ce este dincolo, el își primenește ființa, de fapt, își înnoiește existența. „Deosebirea dintre lumea de aici și lumea de dincolo nu conferă celei de aici, «prezenței», niciun privilegiu existențial. Lumea de dincolo făptuiește și are eficacitate, ca și cea de aici. Ba, privite lucrurile în adânc, mai mare. Oricât ar părea lucrul de paradoxal, această depășire, această trecere apare în existența românească în chipul unui proces imanent, săvârșit însă în existență, care nu e aceea a acestei lumi, ci a celei de dincolo.”³⁰

În acest eseu, am insistat, în special, pe acea „dimensiune” a existenței propriie legăturii temporale cu desfășurarea sa naturală, dar care ne poate trimite către altă dimensiune, transcendentă. Trebuie să vedem, însă, în ce măsură se impune și o altă legătură, cea a existenței în comunitate, altfel spus, o legătură istorică, recuperată, de această dată, în aspectele trăirii, prin limbaj, a comuniunii cu ceilalți.

În comparația care s-a făcut, cu balada consacrată ridicării mănăstirii de la Curtea de Argeș, semnificația din urmă este centrală. Ea nu se poate pierde, ori este, cumva, subînțeleasă și aici. În fond, grija eroului pentru recuperarea morții ca ultima etapă – netrăită – a unui

³⁰ *Ibidem*, p. 109.

eveniment major, nunta, arată nu atât precaritatea individului în raport cu destinul implacabil, așa cum mulți au fost tentați să creadă, ci re-semnificarea acestui eveniment. Fiecare dintre trecerile importante prin existență arată o încununare a timpului ca desfășurare implacabilă. Dar nu este o trecere ireversibilă, dacă ar fi să o considerăm, cel puțin, sub aspect estetic, poetic, ca moment ce consacră împlinirea ființei. În oricare dintre momentele sale, omul este integral „salvat” în fața existenței; el poate să „comande” timpului o transformare existențială, să se convertească, în pragul dispariției, într-un moment care aduce împliniri sub aspect spiritual.

Moartea-cununie cu a lumii crăiasă dobândește valențe metafizice, simbolico-mitologice, în care timpul este deplin recuperat. Poate că aceasta este semnificația cea mai importantă a baladei, inclusiv din perspectiva temei pe care am încercat să o creionăm în rândurile de față.

Sunt creații ale spiritului care, uneori, derutează ori nu ne lasă posibilitatea de a întrevădea și alte semnificații decât cele care, aparent, ni se oferă pentru interpretare. Așa s-a întâmplat și cu balada *Mioriței*, căreia autorii contemporani au căutat să-i forțeze înțelesurile, câteodată dincolo de limitele permise de genul unei astfel de creații. Constantin Noica era nemulțumit de faptul că i-au fost suprasolicitate sau răstălmăcite înțelesurile, trecându-le din zona, firească, a mitului sau a creației literare, înspre semnificațiile unei filosofii reprezentative pentru concepția ontologică românească³¹. Așa poată să pară și această

³¹ Constantin Noica, *Sentimentul românesc al ființei*, București, Editura Humanitas, 1996, p. 54–55.

încercare, dacă nu am ști că uzajul sau insistența îndelungată asupra caracterelor unui mit, fie ele transpuse într-o formă poetică atrăgătoare, ar putea să nu permită unei priviri neprevenite o vedere mai altfel, pe care oglinda literară o reflectă și o deformează, legând-o de sensuri deja consacrate.

VALOARE ȘI SEMNIFICAȚIE. ARTĂ ȘI SIMBOL ÎN CREAȚIA TRADIȚIONALĂ

Oricare semn are în spate o realitate reflectată și structurată potrivit unei concepții despre viață. Artă, indiferent că o integrăm într-un sistem – concepție (magică, religioasă) –, mai cu seamă reprezentările pe care le numim, impropriu, estetice, ale „artei” vechi, vine în întâmpinarea și se dezvoltă datorită nevoii de comunicare.

Nu ne gândim la operele „clasice” ale artei pe care, în viziunea noastră, modernă, istorică, le-am inclus într-o tipologie, într-un domeniu al artei – plastica vechilor egipteni, cea grecească etc. Ne referim la acele *reprezentări* și semne magic-artistice, mitologice, simbolice din „arta” tradițională, la acea „realitate figurativă” care sistematizează o serie de raporturi între eu și lume, uneori sub forma miraculosului, a sacrului, a unei imagini emblematice, la acele forme sintetice și sugestive totodată care ne permit să interpretăm, dar și să construim o *image* despre lumea oamenilor care le-au realizat. Aceste forme nu sunt, în sensul estetic modern, modele – deși se pot integra unor tipologii –, ci, sub aspectul armonios, echilibrat, dar fără a avea, în primul rând, acest scop, de armonie ideal-estetică, sunt, cu un termen mai general, *obiecte de civilizație*, menite să pună în temă o anumită reprezentare despre lume, să interpreteze realitatea prin intermediul unei viziuni a comunității ori a „artistului” care își asumă acea viziune. „Atunci când un semn figurativ nu constă numai într-un simplu crochiu documentar, reprezentativ pentru scopurile utilitare ale unui obiect izolat, el fixează trăsăturile selective ale unui obiect instituțional, care este

un obiect de civilizație [...] Orice obiect se înserează mai puțin într-un context om-natură decât într-un context om-societate. Astfel că orice analiză mai subtilă a operei de artă depinde de cunoașterea unei societăți și furnizează elemente de informație necesare cunoașterii acestei societăți. În general, se poate spune că orice opera figurativă ne oferă o mărturie privind unul sau mai multe obiecte de civilizație.”¹

Incluse în sfera mai generală a noțiunii propuse de Francastel și tratate ca obiecte de civilizație, aceste mărturii (în majoritatea lor sunt surse ori izvoare prin care reconstituim istoria unei culturi) au o serie de caracteristici ethnic-simbolice care, în viziunea noastră modernă, le delimitează cumva de categoria obiectelor uzuale, utilitare, ca și de aceea a obiectelor de cult. Știind însă că în concepția omului arhaic nu există o graniță fixă între lumea ca spațiu și timp al sacrului, cu desfășurare ciclică², și lumea în care omul acționează ca subiect istoric, că, în reprezentarea sau conceptul pe care și-l fac despre realitatea transcendentă, oamenii au apelat întotdeauna la forme vizibile și au simțit nevoia să-și producă manual aceste forme prin intermediul cărora mintea noastră, așa cum afirmă Pseudo-Areopagitul în *De Caelesti Hierarchia*, „se poate înălța spre ceea ce este nematerial numai prin «îndrumarea manuală» a ceea ce există (*materiali manudictionare*)”³, conceptul de obiect

¹ Pierre Francastel, *Realitatea figurativă. Elemente structurale de sociologie a artei*, ed. cit., p. 147.

² Mircea Eliade, *Sacrul și profanul*, ed. cit.

³ Ideea este foarte bine pusă în evidență de Erwin Panofsky, de această dată, în zona de reprezentare și semnificație artistică (vezi E. Panofsky, *Artă și semnificație*, traducere de Ștefan Stoenescu,

de civilizație ne permite să creăm o categorie aparte pentru o serie de forme (materiale și imaginare) care nu intră în sfera artei, dar nici nu pot fi cu totul excluse de aici. Aceste forme, figurative sau abstracte, reprezintă, totodată, un sistem de semne, referă la un anumit conținut (de cele mai multe ori, simbolic), ca și la un sistem de valori. Semnificația obiectului în sine, în afara unui model instituțional, magic-religios, ca și a unui cod comportamental, uneori foarte strict, nu poate fi înțeleasă dacă se face abstracție de semn. Sunt comunități care n-au inventat scrisul, dar a căror spiritualitate nu este mai puțin bogată. Din momentul în care un obiect are o valoare instituțională (măștile africane, măștile tradiționale românești), el devine un obiect de civilizație, a cărui semnificație o înțeleg mai cu seamă sociologii sau etnografii, așa cum ne spune P. Francastel, și mai puțin artiștii sau teoreticienii artei, în lipsa unei teorii a limbajului plastic⁴.

cuvânt înainte de Mihai Gramatopol, București, Editura Meridiane, 1980, p. 175); rolul imaginarului colectiv în organizarea vieții sacre, ca și a ierarhiei actelor compartamentale, cu semnificație de cult, a stat în atenția cercetătorilor, atât sub aspectul cercetării sociologice, cât și al celei culturale. Din acest punct de vedere, reprezentările materiale, artistice sau nu, având caracter de cult ori unul cultural, instituțional, fiind obiecte de civilizație, au semnificația unei „aduceri în prezență” a unui eveniment petrecut în *illo tempore*. „Imaginea îi oferă artistului prilejul de a organiza lumea, este un mod de cunoaștere. De aceea, ea participă la un sistem de semne și, prin intermediul «suportului» plastic, declanșează o «așteptare» și, în același timp, acea renunțare la realitatea imediată pe care aparent o evocă (ne referim la arta figurativă), pentru a intra în realitatea – simbolică – a artei, ca formă de cunoaștere” (Mihai Popa, *Știință și reprezentare în arta Renașterii*, București, Editura Academiei Române, 2014, p. 143).

⁴ P. Francastel, *op. cit.*, p. 144.

Atitudinea unui nespecialist în fața unor astfel de obiecte, ca măștile inițiatice africane, poate fi ambiguă, dacă nu de totală respingere, atunci când sunt prezentate, în vitrina unor muzee, ca obiecte de artă, așa cum i s-a întâmplat lui Georges Balandier⁵ când a luat contact cu aceste reprezentări care nu îi spuneau nimic sau aproape nimic, ele părându-i-se „tot atât de neputincioase în fața vizitatorilor ca și morții în fața mulțimii de oameni de Sâmbăta morților...”⁶ Aceste obiecte figurative sunt totuși mărturii ale unor instituții, au funcții și semnificații foarte precise, constituie arhiva, nescrisă, prin intermediul căreia descifrăm istoria și credințele, valorile istorice, concepția magic-religioasă, ca și codurile morale și, nu în ultimul rând, concepția lor despre sacru. În ultimă instanță, o societate nu devine istorică decât prin intermediul unor sisteme lingvistice scrise, studiul obiectului figurativ arătând inserția acestuia „printre codurile a căror descifrare este indispensabilă pentru cunoașterea unei societăți, chiar atunci când această societate posedă simultan și alte limbaje instituționalizate.”⁷

A trata formele în legătură cu un conținut și a ridica această legătură în rândul semnificațiilor relevante pentru viața, gândirea unei colectivități este, finalmente, scopul oricărei teorii, fie aceasta sociologică sau estetică. Dar nu toate aceste conținuturi trebuie să ia o formă simbolică. În simbol există, de la început, o ambiguitate, o polivalență semantico. Or, un sistem ideal, un sistem

⁵ Idem, *Afrique ambiguë*, Plon, 1957.

⁶ In P. Francastel, *op. cit.*, p. 144–145.

⁷ *Ibidem*, p. 146–147.

semnificant, fie că se constituie în domeniul artei, dar mai cu seamă, în domeniul rațional, nu are nevoie să fie îmbrăcat în simbol. Artă – și va trebui să concedem, totuși, formei obiectelor figurative o valoare artistică –, deși, în concepția lui P. Francastel, oferă un document la fel de valabil în reconstituirea unei anumite istorii, a concepției despre viață, la fel de valabil ca oricare alt sistem lingvistic, ca mărturie istorică, este contingentă, așa cum este și una arheologică. Spre deosebire de aceasta din urmă, *opera* are un atu incontestabil, reprezintă o unitate semantică mult mai complexă, este creație a omului, are o funcțiune intrinsecă și o finalitate în obiectul ei, fie că este simbolic sau metaforizant. Artă nu va înlocui istoria și nici nu intenționează, iar obiectele de artă, deși pot fi încadrate în sfera obiectelor de civilizație, conțin un ideal de reprezentare, sunt, în sine, valori, în timp ce alte opere, neartistice, *tind* să semnifice valori: sociale, istorice. De aceea, ca mărturii în vederea reconstituirii unui anumit mod de viață, ele vor fi restrânse la domeniul lor de referință, unul estetic, în timp ce rezultatele activității din alte domenii, chiar dacă au o sferă mai extinsă și, de asemenea, ne permit să discernem mult mai exact intenții, sensuri, atunci când despre ele există și mărturii *scrise*, pot fi interpretate strict în legătură cu o acțiune dată, și nu în alt sens. Acestea din urmă au o valoare – istorică, politică, sociologică – mult mai restrânsă, dar o semnificație mai ușor descifrabilă decât formele estetice. Artă se adresează imaginației și este rezultat al imaginației. Simbolul are, față de alte *semne*, prin *valoarea* sa estetică, o finalitate pe care noi o gândim, în primul rând, ca fiind inclusă, ca ținând de un

ideal – frumosul –, și doar în subsidiar este și o mărturie estetică și culturală de care istoricii, de pildă, sau sociologii țin seamă în a doua instanță.

Cu alte cuvinte, așa cum ne previne P. Francastel, punând pe frontispiciul acestei cărți un citat din Renan⁸, acordăm produselor artei și o semnificație extraestetică, deși trebuie să fim conștienți că activitatea în sine, cea artistică, a fost privită cu suspiciune sau cu îngăduință de istorici și chiar de filosofi (Platon). Ca să nu mai punem la socoteală că statutul artistului, până la Renaștere, a fost mult discutat. „La aceasta se mai adaugă și curiosul sentiment de dispreț pe care oamenii de acțiune, fie că sunt tehnicieni sau erudiți, îl nutresc față de artiști, oameni trândavi a căror necesitate în lume n-o înțeleg deloc și, pe deasupra, al căror succes financiar îi irită. În cel mai bun caz artistul este un artizan; se înțelege, de asemeni, de la sine că o societate serioasă poate oricând să se lipească de acești oameni, care lucrează pentru un lux superfluu.”⁹

Semnificația unei opere artistice este întotdeauna circumscrisă, legată de un produs individual (sau colectiv) și este raportată la timpul în care a luat naștere. Semnul – semn grafic, semn sculptural –, ca și simbolul pe care îl evocă, ține însă de o structură ce permite autorului (creatorului operei) și receptorului să „declanșeze” un dialog peste timp. În interiorul acestui dialog, de un alt tip decât cel literar, al unei opere scrise, formele și

⁸ „Niciodată omul, dacă a fost în posesia unei idei clare, nu s-a amuzat să o îmbrace în simboluri.”

⁹ *Ibidem*, p. 25.

simbolurile plastice au atât o semnificație particulară, cât și, din cauza polisemantismului semnului și simbolului, o semnificație generală. În sfera acestei semnificații se instaurează însă și o sferă a valorii în sine a obiectului, o valorizare estetică, în primul rând, ca și o valorizare socială. Totuși, ca forme individuale, operele artistice (ca și cele denumite, cu un termen mai general, obiecte de civilizație) vizează, în primul rând, sfera valorilor culturale. Semnificația operelor ține de o sferă ideală, însă nu de un ideal abstract, ci unul concret, din care nu se va dezvolta un limbaj logic, ci o semantică a imaginarii sau un limbaj plastic. Valoarea (și originalitatea) cercetării lui P. Francastel constă însă în faptul că în majoritatea operelor, dar mai ales în aceasta, citată, subliniază legătura dintre valoarea estetică, semnificația culturală, socială, și rolul semnului (al formei artistice) în cunoașterea unui segment al socialului, al vieții spirituale a comunității. Identitatea operei nu constă într-o dezvoltare în abstract a unui sistem de semne (forme plastice), ci vine într-o împrejurare (specifică artei și formelor simbolice) în care figurativul conține o anumită ambiguitate, dar, în ciuda acesteia, nu are mai puțin valoare (și semnificație) în comunicare, întotdeauna primând însă valoarea estetică.

„Ceea ce caracterizează în mod absolut orice semn figurativ este, o repetăm, ambiguitatea sa. Ambiguitatea pentru că niciodată semnul nu coincide cu lucrul văzut de artist, pentru că niciodată semnul nu coincide cu ceea ce vede și înțelege spectatorul [...] Orice legătură, orice interpretare încarcă semnul cu semnificații care îl depășesc: în schimb, ea lasă să cadă alte semnificații pe

care autorul le inclusese în actul generator al obiectului, precum și alte semnificații pe care i le conferă alți cititori.”¹⁰ Dar valoarea unei arte sau a unei opere nu constă în plurivalența ei sau în bogăția semnificațiilor, ci în ideea pe care a perpetuează.

Este caracteristic artei, în genere – avem în vedere arta din toate timpurile –, artiștilor, să apeleze la simboluri. Sunt epoci, curente sau stiluri care utilizează mai frecvent simbolurile, a căror „citire” (semnificație) nu este evidentă la o primă lectură. Deși, specific artei, mai mult decât altor domenii ale spiritului, este ca drumul parcurs de primitor (receptor al opereii, cel care decodifică mesajul semnului) să fie direct, altfel spus, ca imaginea să trezească emoția estetică imediat, fără a fi necesare judecăți, interpretări, teoretizări. Această caracteristică constituie un trinom inevitabil al mesajului care „garantează” autenticitatea obiectului ca operă, fie că reprezentarea lui este figurativă ori abstractă. Trinomul invocat este cel reprezentat de autor, operă și receptor. Afirmația de mai sus, anume că, între creație și receptare, „decodarea” mesajului artistic, a semnificației opereii, nu ar trebui să fie un obstacol pentru receptor, este menită însă a pune în discuție și o serie de alte elemente ce intervin pe parcursul interpretării.

Este, pe de altă parte, deosebit de semnificativ faptul că, pentru autorii moderni, ceea ce incită și determină la revizuire formală, atunci când „interpretează” simboluri, motive sau teme „tradiționale”, este „bogăția” semantică, plurivalența simbolului. Acest aspect „atrage” nu numai

¹⁰ P. Francastel, *op. cit.*, p. 148.

artiștii, creatorii de opere moderne sau contemporane, ci, mai ales, pe istorici și critici, teoreticieni ai fenomenului artistic.

Astfel, simbolul (lat *symbolum*, gr. *symbolon*, semn, marcă, orice semn convențional care abreviază o stare de fapt, reprezentând, prin analogie, fie un obiect, fie o noțiune, idee etc.) creează o corespondență între semn și unitatea desemnată. Dar această corespondență înseamnă și o suspendare. Trebuie să renunți, în cadrul procesului de simbolizare, la ceea ce nu este semnificativ, la ce este aluziv, și să păstrezi esențialul. Este acesta un proces de abstractizare? Este și nu este. Dacă suntem de acord că în arta din toate timpurile se manifestă două tendințe opuse, care singure sunt răspunzătoare de conținutul de idei – ca și de „stilul” operei viitoare, care, de fapt, reprezintă intenția creatoare –, acestea fiind intenția de „a face”, opusă celei de „a imita”, originară, pentru actul de a crea, trebuie să fie prima, deoarece arta este „extindere a experienței”, și nu falsificarea acesteia¹¹.

¹¹ Această distincție o aduce în discuție Werner Hofmann în preambulul celui de-al doilea volum al lucrării *Fundamentele artei moderne. O introducere în formele ei simbolice*, vol. II, partea a II-a (traducere de Bucur Stănescu, București, Editura Meridiane, 1977, p. 5–12), ținând seama de o afirmație a lui Conrad Fiedler: „Arta nu este falsificare a experienței, ci extindere a acesteia.” Plecând de la o dispută legată de limitele naturalismului (*Naturalismul modern și adevărul artistic*, 1881), Fiedler reafirmă un principiu vechi și, totuși, controversat al actului artistic: libertatea de creație: „Dacă încă din vechime, două mari principii – cel al imitării și cel al transformării realității – s-au certat pentru dreptul de a fi expresia adevărată a esenței activității artistice, o aplanare a conflictului nu este posibilă decât atunci când în locul celor două principii se stabilește un al treilea, principiul producerii realității. Căci asta nu este nimic altceva decât un mijloc prin care omul câștigă realitatea” (apud W. Hoffman, *op. cit.*, vol. I, p. 262–263).

Se pune problema dacă figurarea în artă contrazice realitatea ori o intensifică. Simbolul este o formă de expresie. Una fundamentală. Ce poate fi mai simbolic – și plin de semnificație – în artă, ca și în filosofie, decât actul creațiunii omului, învierea primului om, reprezentată, în folclorul românesc, ca o faptă a diavolului animată de Dumnezeu.

Adam, primul om, făptură făurită din tină, este lucrarea Necuratului – artistul rebel al Creațiunii –, dar o lucrare ciuntită, fără nicio finalitate, care nu ar putea accede la viață fără participarea lui Dumnezeu, care animă plămada de pământ: „Dracul, după ce văzu că prin înecare nu poate să scape de Dumnezeu... se apucă, cu ciudă, să facă un om, poate cu credința că, având un tovarăș prietenos și supus, mai curând va izbuti în gândurile sale. Luă dară tină și făcu trupul omului. Apoi îi puse în gură o trestie și începu să-i sufle din toate puterile lui, ca să-i dea suflet. Dar tot chinul i-a fost degeaba, căci duhul diavolului ieșea pe cealaltă parte a omului.

Văzând într-acestea diavolul că nu are cum să dea viață omului, merse la Dumnezeu și-l rugă să-i învie dânsul acel trup făcut din tină.

Dumnezeu suflă asupra omului duh sfânt și omul prinse viață în sufletul lui. De aceea și până în ziua de astăzi dracul stăpânește trupul omului...”¹²

Exemplul menționat face parte dintr-o tipologie mai largă, pe care I.-Aurel Candrea a introdus-o în lucrare sub

¹² Tudor Pamfile, *Povestea lumii de demult*, București, 1913, p. 54. Vezi și I.-Aurel Candrea, *Folclorul medical român comparat. Privire generală. Medicina magică*, studiu introductiv de Lucia Berdan, Iași, Editura Polirom, 1999, p. 139.

titlul *Originea bolilor*. Pe lângă interpretarea contextuală – aceea că majoritatea bolilor sunt provocate de diavol ori de alte duhuri necurate –, există și o altă semnificație, mai generală, integrabilă mitului faustic (în interpretarea goetheană, a sufletului vândut pentru eternizarea clipei/dragostei/faptei omenești) ori mitului creației omului, de această dată, o creație răsturnată sau în oglindă: diavolul surpă (fură) din atribuțiile lui Dumnezeu, dorind să-și aroge crearea omului, pe care nu o poate finaliza. În alte variante, diavolul, nereușind să participe la creație, determină degradarea acesteia, prin boli, diformități fizice sau morale. Simbolul creației neterminate (prezent și în crearea Evei din coasta lui Adam) nu este specific numai poporului român, deoarece și la alte popoare, bolile/infirmitățile au la origine spirite malefice, altele decât dracul: moroi, strigoi, zburător (specifice românilor); *cauchemar*, la francezi; *Alp*, la germani, însă etiologia malefică, în conștiința populară sau mitologică, poate fi urmărită înapoi până la babilonieni (Ekimmu provoca lingoarea, Urukku, durerile de gât, Golla, durerea de picioare – podagra)¹³. Există, în procesul creației, o parte rea și o parte bună. Pentru a rămâne în cadrul semnificației acesteia, a *necesității* permanentizării actului creativ prin introducerea dihotomiei bine/rău, se poate spune că nicio parte din creația divină și nicio ființă nu sunt scutite de această meteahnă de care, cel mai adesea, este răspunzător un spirit malefic. Însăși Evanghelia le menționează, prin faptele lui Iisus, care gonește duhul necurat din cei care pătimesc de vreun betșug: „Și au

¹³ *Ibidem*, p. 132.

vindecat pre mulți care pătimeau de multe feluri de boli și *mulți draci au gonit*, și nu lăsa să grăiască dracii, că știau pre el că este Hristos.”¹⁴

Dar nu numai un duh rău poate pricinui o traumă, ci și nevrednicia, lenea, lipsa de milă, vicii care uneori sunt identificate, prin personificare, și la plante ori animale. Astfel, în legenda salciei, în numeroase variante, se vorbește despre fuga Sfintei Familii în Egipt. Într-un loc pustiu, au trebuit să caute umbră sub un copac. Plopul, răutăcios, și-a clătinat frunzele încolo și înapoi, neapărându-i de soare, astfel încât Maria, fiul ei și Iosif au trebuit să-și găsească adăpost sub frunzișul salciei, care îndată și-a strâns crengile în jurul călătorilor. Când a plecat, Maria a binecuvântat salcia și, aducându-și aminte de plop, l-a blestemat.

„Și de-atunci sufletul plopului nu mai are astâmpăr și alinare. Toți copacii plâng și își freacă frunza când bate vântul, dar plopul plânge și pe vreme liniștită și frunza lui se zbate fără conținere și ziua și noaptea. Și vecinic va plânge fără temei frunza plopului și i se va zbate vecinic.”¹⁵

Nu este cazul să exemplificăm mai mult, ci să punem în evidență „mecanismul” psihologic al procesului de simbolizare, al transformării semnificației de la obiect la semn, apoi procesul de abreviere și, în final, de *sincronizare* a semnului cu semnificația simbolului.

¹⁴ Marcu, I, 34.

¹⁵ Simion Florea Marian, *Botanica poporană română*, vol. III (P-Z), ediție critică, introducere, repere bibliografice, indice *Botanica*, indice capitole publicate antum/postum, text stabilit, indice informativ și bibliografie de Aura Brădățan, Cuvânt înainte de Dumitru Murariu, Editura Academiei Române, 2010, p. 127.

Din exemplele arătate, putem spune că procesul de simbolizare presupune o analogie între semnul, gestul, acțiunea redată (povestită) și o valoare spirituală, identificarea unor corespondențe ideale între calități sau vicii morale și fenomene naturale (plopul este răutăcios, dacă nu se supune regulilor umane de a oferi protecție și ospitalitate va suferi ori va purta tot timpul semnul culpei – simbolizarea unei valori morale). Procesul de simbolizare nu se reduce însă la găsirea corespondențelor ori similitudinilor formale, verbale, comportamentale, căci oferă posibilitatea de a face mai bine înțelese, prin însuși acest procedeu, noțiuni, concepte, idei. Simbolul are în spate o poveste pe care o simplifică, reducând-o, uneori, la o imagine (semn), însă, ca procedeu al artei, nu o coboară în derizoriu, ci o ridică în sfera artistică de semnificație. Simbolul este intuitiv, dar este și sensibil, în maniera în care *sensus* revendică, în sfera sa, atât senzația (simț), cât și modul de a gândi, are o anumită direcție, semnificație. În reprezentarea artistică s-a ajuns la această contragere a sensului în semn, la o anumită concentrare a semnificației care aduce înțelegerea în preajma esenței. *Uitătura* sau privirea are multiple semnificații magico-religioase (mitul Gorgonei), uneori benefice, alteori malefice. *Uitătura* poate provoca deochiul. De aceea, a vedea este totuna (în sens magic, dar și în sens de cunoaștere) cu a poseda – în sensul de a lua în posesie lumea prin cunoaștere, ceea ce, întotdeauna, are semnificația de întregire, dar și de vătămare, ciuntire, prejudiciere a realității, iar, uneori, a ființei. Vederea are dublu sens: nu este numai a omului către lume, este și a firii către om. De aceea, deochiul – în credințele cele mai vechi și la toate popoarele – este vătămare cu ochii, cu vederea, cu

uitătura, iar cele mai vechi simboluri, semne apotropaice, erau menite să pună pavăză, să apere de puterea, uneori malefică (fără intenție declarată), a privirii.

„Ca să nu se dăocheze copiii, obișnuiesc doicile de a atârna la capul copiilor usturoi sau un semn de postav roșu [...] care se zice semne de dăochiat, ca, uitându-se cel ce dăoache la copil, să vadă mai întâi acele semne.”¹⁶

Există un ochi interior, al conștiinței umane, care apără, care vede și întregește, care cunoaște, un ochi clarvăzător, al conștiinței divine, dar și un ochi al firii de care, uneori, trebuie apărată ființa fragilă, precum pruncii, deoarece deochiul poate veni de la rouă sau lună, de la vânt, de la potecă, de la codru sau de la izvor; „pruncul de la naștere trebuie păzit continuu, de teamă să nu-l vadă luna, căci îl deoache.”¹⁷

Dacă arta ne oferă posibilitatea sintetizării, în simbol, a unei semnificații uneori profunde, care poate să meargă până la esențe, așa cum am văzut în exemplul cu facerea omului, contragerea către formă, care, uneori, devine un tipar stilistic, este mult mai evidentă în artele plastice. În arta plastică tradițională de la noi, simbolurile – pomul vieții sau arborele sacru – Axis Mundi sau Arborele vieții –, simbolul soarelui, simbolurile fecundității sau ale fertilității etc., devin semne grafice tutelare, al căror înțeles, semnificație, adesea, sacră, permite transmiterea și comunicarea directă prin reprezentări care sunt relevante, fiind preluate de-a lungul generațiilor. Toate aceste semne, care, uneori, sunt astfel sintetizate încât

¹⁶ Iordache Golescu, citat de I.-Aurel Candrea, *op. cit.*, p. 206.

¹⁷ *Ibidem*, p. 213.

devin recognoscibile pe arii geografice și culturale foarte diverse și îndepărtate, au facilitat transmiterea ideilor și, adeseori, a unor concepții despre viață. Dacă în exemplul cu facerea omului printr-o ludică întrecere între Dumnezeu și diavol, adevărul creației este prezentat ca sinteză permanentă între bine și rău, în care sunt cuprinse contradicția vieții și triumful binelui, trebuie ca receptorul să aibă disponibilitatea să discearnă sensul, acest lucru nu este posibil fără o minimă pregătire etic-religioasă, literară; în cazul semnelor plastice, lectura și interpretarea sunt mult mai rapide. Nenumăratele reprezentări ale simbolurilor sacre, pe care le întâlnim în diferite variante, pe obiecte de cult sau în decorația obiectelor casnice, au permis difuzarea simbolurilor și a semnificației lor de-a lungul generațiilor, iar, uneori, prin fenomenul de sincretism, prelucrarea unor semnificații ori suprapunerea unor sensuri între arii culturale total diferite ca stil și concepție. Mă refer aici, de pildă, la simbolurile cultelor precreștine preluate, prin proces sincretic, de spiritualitatea creștină, cum este cel al simbolului crucii, care este combinat cu simbolul Arborelui vieții, această reprezentare fiind regăsită pe diferite obiecte de cult – pecetarele sau pistornicul –, care și-au păstrat profunzimea și au permis receptarea adevărului hristic al sacrificiului în mediul comunităților sătești¹⁸.

Sunt, pe de altă parte, simboluri universale, mitologice, folosite de toate comunitățile agrare, cum este, de pildă, imaginea seminței germinatoare, folosită în simbolul

¹⁸ Anca Pop-Bratu, *Pecetarele din Maramureș – un fenomen de sincretism*, în „Studii și cercetări de istoria artei”, Seria „Artă plastică”, t. 27, p. 9–22, 1980.

semănătorului. Ele traversează istoria, dobândind o largă circulație, fiind prezente în parabolele hristice, în Evanghelii, iar, ulterior, în toate domeniile, de la literatură la artele plastice.

„Parabola semănătorului evidențiază puterea magică a cuvântului, capacitatea cuvântului de a crea, de a înfăptui, de a (re)sacraliza, de a transforma, de a zămisi [...]

Semănătorul seamănă, de fapt, cuvântul. Ființa umană aude de fiecare dată cuvântul Domnului, dar nu este capabilă de a-l păstra în cuget, în conștiință, o perioadă îndelungată de timp.”¹⁹

Desigur, aceste exemple se pot continua și pot fi extinse la toate domeniile reprezentării artistice. Trebuie însă restrânsă aria lor, din rațiuni mai degrabă teoretice, de sinteză a argumentației. Trebuie circumscrisă ideea în interiorul căreia se pot raporta exemplele amintite, și anume, aceea că în reprezentarea – adesea simbolică – din arta tradițională, românească și nu numai, rațiunea estetică (în sensul ei vechi) nu are o referință pur intelectuală, dar nici nu urmărește, ca în reprezentarea clasică sau modernă, obținerea plăcerii gratuite a distribuirii și armonizării formelor grafice, ci este, mai degrabă, o idee etică.

Din ceea ce s-a spus până acum, din simbolurile alese, putem opina că rațiunea, gândirea populară, tradițională nu se raportează, în primul rând, la o idee a frumosului, în sensul la care noi ne raportăm la operele și

¹⁹ Delia-Anamaria Răchișan, *Formulele magice și antropologia vârstelor. Magia cuvântului în Maramureș*, București, Editura Academiei Române, 2013, p. 74.

reprezentările artistice moderne, ci la ideea unei semnificații etice a reprezentării, ca și a cultivării ei, a înțelegerii și a păstrării ca valoare practică ori ca normă comportamentală. Artistul tradițional lucrează nu pentru a oferi o formă frumoasă – ea este frumoasă prin armonia formală și stilistică –, ci pentru a transmite o idee, pe care adesea o înnobilează prin propria trăire, dar formele la care apelează nu sunt gratuite, cu atât mai puțin simbolurile, ele sunt preluate și transmise. Exemplul cu Arborele Vieții și sincretismul religios cu semnificația crucii în reprezentarea de pe obiectele din Maramureș, pecetare, care pot fi urmărite și la alte obiecte de artă (porțile maramureșene, dar și obiectele vestimentare, cele pur decorative sau obiectele casnice) nu sunt singulare. Acest sincretism păstrează unitatea stilistică și formală, dar, mai ales, semnificația originală a simbolului, proces evidențiat de Mircea Eliade, ca și de nenumărați alți istorici ai religiei, istorici ai artei. Actul în sine, al împodobirii sau reprezentării unui obiect prin semnul/simbolul sau forma arhetipală este un act de consacrare, de trecere/perpetuare dintr-un spațiu-timp sacru într-unul profan. Acest proces, restrâns sub conceptul de „model exemplar”, pleacă de la analogii formale, cum observă autoarea studiului despre sincretismul simbolic-ritualic întâlnit în cazul pecetarelor, la care apelează gândirea magică, dar și gândirea tradițională în general, „pentru a stabili funcțiile magice ale obiectelor pe care povestirea rituală le consacră, asigurându-le în spațiul profan forța sacrului”²⁰. Sacrul, pentru conștiința omului tradițional, este atât o poziționare ontologică, în centrul căreia guvernează Ideea divinului,

²⁰ *Ibidem*, p. 9.

cât și o raportare etică și, mai ales, un set de recomandări, ca și o ierarhie, foarte bine structurată și la fel de riguros respectată, de valori morale. Într-o foarte mare măsură, simbologia artistică și nu numai, din arta românească veche, dar și din arta tradițională a mai tuturor popoarelor, reflectă și codifică această realitate, mitologică și religioasă, legătura cu transcendența. Iar, din acest punct de vedere, preluând una dintre sugestiile care consacră poziția noastră în raport cu realitatea care, în mod deosebit, trezește în noi fiorul frumuseții, am putea spune, odată cu J. Ruskin, că, cel puțin din perspectiva artei tradiționale, facultatea care ne pune în legătură cu realitatea este *teoretică*, și nu estetică²¹.

Problema aprecierii valorii estetice, ca și a valorii practice, în sens kantian, este și o problemă a relației, mult mai profunde, dintre conținutul (ideatic) și forma „operelor” artei tradiționale. Am pus între ghilimele termenul de operă deoarece nu trebuie să-i acordăm semnificația uzuală și modernă, ci, dimpotrivă, ceea ce pune în lumină această activitate – așa cum au înțeles mulți dintre artiștii contemporani, la noi, Brâncuși ori Țuculescu, cei care au folosit genial conținutul de idei al tradiției – este, înainte de toate, puterea și darul *de a face*, de a aduce forma operei tale și a o pune înaintea operei mari a Naturii, care este opera Divinului. Artă tradițională este plină de semnificații simbolice sacre, este abstractă, dar nu în sensul că este nonfigurativă, ci în sensul că

²¹ J. Ruskin, *Însemnări despre artă*, antologie și prefață de Sorin Alexandrescu, traducerea textelor de Cristina Micușan și Sorin Alexandrescu, București, Editura Meridiane, 1968, p. 36–43.

ea caută și impune esența figurativului în modul de a reprezenta o idee sau un gest, aceea esență căutată, în reprezentarea artistică modernă, de pictorii abstracți și nu numai, mai degrabă de artiștii medievali, la care percepția nu este subsumată normei estetice, ea intrând într-un domeniu al experienței estetice, dar nu sensibile, ci teoretice (etic-estetice, în sensul subliniat de Ruskin). Ar fi greșit să vedem în idealizarea simbolică, care este o sinteză creativă, proprie artei tradiționale, o tendință către geometrizare sau stilizare, așa cum greșit ne-am pronunța, din cauza necunoașterii, dacă am adopta această poziție dinaintea creației brâncușiene, unul dintre puținii artiști români (și europeni) care au înțeles valorile etic-estetice ale tradiției. Mai degrabă, aici putem prelua unul dintre termenii pe care i-a folosit Wassily Kandinsky, pictorul și teoreticianul artei, și anume, tocmai pentru a înlocui termenul de artă abstractă, impropriu reprezentării spre care năzuia, cu noțiunea de „artă reală”. Kandinsky – ca și Brâncuși, într-o altă manieră – năzuia, în sens figurat, la „revenirea de la *natura naturată* la *natura naturans*. El vrea să se asigure de originea cosmică și de forțele care acționează în ea. [...] În felul acesta crede el că se poate apropia de dezideratul originalității.”²²

Observațiile istoricului german, relative la opera și concepția unuia dintre artiștii care au contribuit în mod decisiv la înțelegerea tendinței specifice artei începutului secolului al XX-lea (1910), de valorificare a pluralismului semnificațiilor de conținut reținute în forma originală –

²² Werner Hofmann, *Fundamentele artei moderne. O introducere în formele ei simbolice*, partea a II-a, vol. II, traducere de Bucur Stănescu, București, Editura Meridiane, 1977, p. 78.

„Fiecare formă este multilaterală. Se pot descoperi tot mereu alte proprietăți fericite”²³ – vin, desigur, să completeze preocupările creatorilor din toate celelalte domenii. De fapt, în spatele acestui polisemantism, care poate fi urmărit și în formele, simbolice, ale artei tradiției, se ascunde o legătură mult mai profundă dintre originalitate și polisemnificație. Gesturile originare, acele „*formes rudimentaires*” ale lui Gauguin – care „nu redau detaliile obiective ale lumii perceptibile, ci rezolvă în parabole «tonurile interioare»”²⁴ –, ca și stăruința lui Van Gogh de a nu reda niciun detaliu, „căci astfel se pierde tot ce-i reverie”²⁵, se înscriu, generic, pe aceeași direcție, făcând referire la *natura naturans*. Ne amintim că, de la expresioniști încoace, toți artiștii caută forme noi, ca și noi simboluri, dar nu se pot dezlipi de încifratele și, totodată, expresivele *forme rudimentare*, esențiale, de acele *rădăcini* prin care pictorul (Van Gogh) poate exprima esența vieții. Acestea însă, potrivit lui Brâncuși, nu se poate inventa, deoarece ele există și sunt întipărite organic în materia sculpturii; este necesar să existe însă numai ochiul care să le întrezărească, ca și mâna care să le scoată la lumină. Or, simbolul nu este o pierdere pentru percepție, pentru „detaliile obiective ale lumii perceptibile”, ci o aprofundare a acestora, care, oricând, pot dobândi noi semnificații, ca și rădăcinile pe care le pictează Van Gogh și care, atunci când este întrebat dacă ceea ce a pictat este iarbă sau varză, răspunde: „Mă bucură faptul că voi nu puteți deosebi.”²⁶ Ochii care ne

²³ *Ibidem.*

²⁴ *Ibidem.*

²⁵ *Ibidem*, p. 79.

²⁶ *Ibidem.*

privesc obsedant din tablourile lui Țuculescu sunt ochii naturii care ne observă. Torsurile aerodinamice ale păsărilor brâncușiene sunt esența zborului. Expresia se intensifică odată cu aglutinarea formei originare, care este autentică și, totodată, nouă. Toate curente moderne, ca și cele contemporane, se revendică, fiecare în parte, dintr-o altă perspectivă conceptuală, dintr-o moștenire culturală, fie că aceasta este considerată o idee, fie un simbol în care identificăm o tendință conceptuală, un autor. De fapt, în artă, în general, nu există progres – acesta poate fi, eventual, un progres pe linia tehnicii, însă, așa cum susține L. Blaga, nu pe direcția stilistică: „Trecerea de la un stil la alt stil (de exemplu, de la arta greacă la arta gotică) nu se face însă niciodată printr-un simplu «progres» al tehnicii artistice. În trecerea acestora, de importanță capitală pentru mișcarea istoriei, intervin profunde schimbări vectoriale în câmpurile stilistice.”²⁷

Revenind la unul dintre exemplele sugestive pomenite aici, cel al facerii omului de către diavol și al însuflețirii lui de către Dumnezeu, există și varianta în care, pentru a nu lăsa ființa creată de divinitate în starea ei de puritate, diavolul o scuipă, iar Dumnezeu întoarce pe dos propria operă, astfel încât stigmatul răului să rămână întipărit în interiorul ființei. Există nenumărate semnificații ce vor evolua din această simbolistică a Creației, însă cea mai evidentă, în perspectiva rolului de creator (imitator al gestului divin) pe care și-l asumă omul, este că în orice creație la care purcede, perfecțiunea este relativă, opera fiindu-i prejudiciată de însăși natura

²⁷ Lucian Blaga, *Ființa istorică*, ediție îngrijită, note și postfață de Tudor Cățineanu, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1977, p. 163.

sa viciată. Însă omului creator îi rămâne speranța că în oricare creație a sa își face simțită prezența, așa cum spune Fiedler, o lume nouă: „În orice operă autentică, nouă, se exprimă o *lume* nouă, care încă n-a mai fost. Așadar orice operă nouă este o descoperire – alături de lumile deja cunoscute este prezentată una nouă, necunoscută până atunci.”²⁸

Propunem această judecată drept concluzie a succintei noastre investigații care, astfel, poate deschide porți către alte semnificații, formale și de conținut, ale artei moderne din perspectiva tradiției.

²⁸ W. Hofmann, *op. cit.*, 79–80.

TRADIȚIE ȘI AUTENTICITATE ÎN CULTURĂ. IDEI ESTETICE PRIVIND RELAȚIA DINTRE NOU ȘI VECHI ÎN OPERELE DE ARTĂ

Pentru cultura română în genere, ca și pentru creatorii săi, autorii diverselor opere, în special cele din domeniul literar, muzical ori al artelor plastice, al celor arhitecturale, tradiția și valorile ei au constituit un temelie încă de la primele lor manifestări. O orientare programatică în acest sens o constatăm în perioada cuprinsă între prima jumătate a secolului al XIX-lea și deceniile al treilea și al patrulea ale secolului al XX-lea (perioada interbelică). În creația artistică, în primul rând, dar și în filosofie, istorie și critică literară, sociologie, etnografie, etnologie, în majoritatea disciplinelor și domeniilor care au fost preluate, continuate și dezvoltate în directă legătură cu școlile europene de tradiție, în special cele franceze și germane, s-a încercat constant o aprofundare a ceea ce s-a moștenit ca spiritualitate românească, în modul de expresie și în gândire, pentru a fi valorificat și continuat în creațiile de gen. Sunt constatări generale, pe care fie și o sumară analiză a operelor literare moderne, a operelor plastice sau muzicale, a programelor sau manifestelor curentelor artistice care s-au succedat, dar și trecerea în revistă a curentelor istoriografice, pentru a da numai un exemplu dintr-o zonă care se apropie de tipul de reflecție și spiritualitate științifică, pot întări și argumenta ceea ce am spus la început.

Întrebarea, ca și miza teoretică principală a paginilor care vor urma este dacă există o legătură directă între tradiția culturală, ca formă și conținut ideatic, și conținutul și forma operelor moderne, în măsura în care acestea din urmă valorifică sau continuă direcții, sugestii sau tendințe conținute în, să spunem, spiritualitatea „arhaică” sau cultura tradițională.

În cultură în general, în cultura tradițională în mod special, nu putem opera (gândi) decât cu individuali (în sensul de opere) de excepție, cu forme de expresie și de concepție care nu se supun regulii comune ori normei medii de existență, modul lor de afirmare și dezvoltare nefiind expresia unei legi generale, așa cum se întâmplă în natură, deși chiar și aici, nu ceea ce este comun durează, dacă este să gândim sub forme de organizare – la orice nivel al materiei –, ci durează organisme sau *organizări individuale* care se încadrează într-o regulă (lege abstractă, gen sau specie). Mai trebuie făcută observația că și în natură, speciile, potrivit teoriilor evoluționiste, selectează numai indivizii de excepție, pe cei care se adaptează condițiilor de mediu, învingătorii în lupta pentru existență, astfel încât, după unele opinii, speciile pot fi considerate coaliții istoric selectate ale indivizilor care au reușit să supraviețuiască, să se impună și să-și transmită genele. Nu întotdeauna însă, performerii în lupta pentru supraviețuire sunt și cei mai bine dotați, din punct de vedere fizic, ci, mai degrabă, supraviețuitorii unor condiții extreme de mediu – cataclisme naturale, de exemplu – sunt cei care se orientează către alte resurse, mai sărace, încă neexploatate până atunci. Putem spune, din acest punct de vedere, că posibilitățile de supraviețuire și afirmare

țin, mai degrabă, de capacitățile interioare, de modul intern de configurare, de adaptarea organismelor, prin dezvoltarea unor funcții specifice, la medii diferite, cel mai adesea ostile, iar structura cea mai mobilă, care oferă organismelor, indivizilor, în fond, capacitatea de a se adapta este cea reprezentată de aparatul nervos central. Acesta le oferă nu numai capacitatea de a se orienta în spațiu, de a transforma sau a economisi energia, ci, mai ales, capacitatea de a se orienta în timp.

Pentru „organisme” purtătoare și creatoare de valori culturale, capacitatea de a organiza timpul, de a-și reprezenta temporal acțiunile, de a le reflecta istoric devine una fundamentală. Din acest punct de vedere, tradiția culturală poate reprezenta și un mod de a reflecta în și peste timp valorile, de a le integra istoric.

Revenind însă la constatarea de la început, că în cultura tradițională, împotriva opiniei comune, care acreditează ideea că operele colective, creația populară reprezintă, sub aspectul valorii, al autenticității, o medie a aspirației ce nu poate depăși nivelul creației culte, împreună cu majoritatea creatorilor, istoricilor și cercetătorilor, trebuie să admitem că *prin tradiție s-au afirmat numai operele de excepție, cele mai autentice ca formă și conținut.*

Teza principală a acestui studiu va fi astfel enunțată: operele culturii tradiționale sunt valori autentice, ele reprezintă acele conținuturi care au fost selectate de sensibilitatea, simțul estetic și gândirea fiecărui individ al colectivității, *dar, ca opere în sine, nu sunt creații anonime* (în sensul anonimatului care diminuează atât valoarea, cât și conținutul), *ci creațiile indivizilor de excepție.* Faptul că exprimă cel mai bine trăirea, concepția

despre lume, că sunt, prin conținutul estetic, ca și prin cel al ideilor, o concepție despre existență, accesibilă și recunoscută de fiecare individ în parte și de comunitate ca întreg, reprezintă însuși modul, starea lor de excepționalitate. Această afirmație mai poate însemna că în orice mod de creație, cu atât mai mult în cea tradițională, *excepția devine valoare și regulă generală*. Or, excepțiile sunt apanajul individualului. Iată o primă constatare pe care, dacă trebuie să o atribuim operelor așa-numite colective (anonime sau populare), opinia comună crede că nu o poate susține.

Pe de altă parte, dacă este vorba să judecăm actele spiritului ca „performanțe” în zona unui stil (nicio operă nu există în afara unui stil), observăm că nu excepția face regula, ci integrarea, aproape fără excepție, într-un set de reguli sau norme care transcend inițiativa (colectivă sau individuală), reguli – și factori – care, uneori, dacă nu adeseori, așa cum ne convinge L. Blaga, sunt preconștienți, asta însemnând însă nu mai puțin logici. Ce raport există, în creația tradițională, între norma asumată ca regulă estetică și libertatea de creație?

A ne apleca asupra tradiției cu un set de reguli și norme proprii esteticii moderne nu poate duce la un rezultat fericit, în ciuda faptului că, și într-o parte, și în cealaltă, în artă în genere, trebuie să primeze o singură normă (în măsura în care categoriile estetice sunt universal valabile), și anume, cea a frumosului. Din această perspectivă, se poate spune, odată cu Liviu Rusu și alți teoreticieni ai artei, că frumosul, ca normă general-umană, este universal și își are propria sa logică, or, dacă vom considera frumosul sub aspectul normei estetice,

acesta este urmărit și asumat de către fiecare creator, atât în preistorie, în creația tradițională, și cu atât mai mult în arta clasică ori în curentele moderne.

Frumosul este, așa cum știm de la greci, mai ales de la Platon, un ideal care poate fi atins, dacă nu în artă (cunoaștem teoria artei platoniciene!), cel puțin, ca gen al activității spirituale (genul său suprem fiind filosofarea sau calea spre adevăr – dialectica), este un apanaj al rațiunii, ceea ce nu exclude intuitivitatea lui¹. Vorbind însă despre creație și aplicând-o culturii tradiționale, trebuie să-i circumscriem obiectul, ca și notele care o caracterizează. Tradiția, prin prisma creației, poate fi valorificată la nivelul cel mai general în limbă, care, din punct de vedere spiritual – ca izvor și matcă a logos-ului –, ca rostire, este instrumentul miraculos, dar și substanța celei mai autentice creații. Limba este substanța gândului, însă a gândului care se face în rostire. Putem spune că limba simplifică rostirea, așa cum simplifică lumea, punând-o în ordine, făcând-o logică. Dialogul – iar aici aflăm modul viu al rostirii, acela pe care îl vor lăuda grecii, deoarece numai prin el gândul rămâne treaz – este în interiorul unei limbi, dar poate fi și între mai multe limbi. Însă vitalitatea unei opere create, a celei rostite, se verifică în limba în care a fost rostită. De aceea, putem spune – având ca martori creațiile de gen ale ethos-ului popular – nimic nu rezistă în afara unei limbi. Dacă tratăm limbajul ca pe un universal – așa cum sunt limbajele specializate ale științei, cum este limbajul matematicii – nu trebuie să uităm că universalul se naște în câte o limbă

¹ Liviu Rusu, *Opere*, vol. III, *Logica frumosului*, ed. îngrijită de Vasile Voia, București, Editura Academiei Române, 2011, p. 280.

ca rostire, altfel riscă să devină un supralimbaj lipsit de semnificație, o abstracție fără conținut. Este pusă în joc aici, după logica modulară a synaletismului, relația dintre întreg și parte, dintre logos și rostire, pe care Noica ne-o face cunoscută în *Logica lui Hermes*. Deși, în creațiile de oricare gen, avem opere individuale care, luate în sine, reprezintă superlative ale genului, ele nu pot exista decât ca părți dintr-o mare operă, care se preface continuu și care le este însăși substanța, aceasta fiind limba. Operele sunt elemente, părți ale întregului – vorbim de operele literare (balada, doina, povestirea etc.) – și au în sine autenticitatea rostirii numai în dialog cu celelalte opere, iar asta datorită faptului că reflectă întregul. „Relația părților cu întregul este, atunci, circulară. Întregul le face de fiecare dată cu puțință, dar, ele, imagini ale întregului, îl fac la rândul lor cu puțință sau îl definesc. Numai că, spre deosebire de cerc, în care un centru își dă circumferința periferică, aici *o periferie își dă centrul*. Astfel, logos-ul rostitor este efectiv în toate limbile, dar el însuși se constituie din exercițiul lor.”²

Din punctul acesta de vedere, autenticitatea unei culturi nu rezistă numai în operele ei finite ori rezistă și prin ele, întrucât sunt opere ale unei limbi, părți care dau măsura întregului, reprezintă întreguri-parte într-o operă colectivă. Însă, potrivit viziunii noiciene, din logica modală a synaletismului, care nu este o logică a cauzalității, ci a întemeierii adevărului printr-o propunere *tematică* (propunerea temei – cercetarea – argumentarea necesității – tema regăsită, în realitatea ei), orice adevăritare este circulară.

² Constantin Noica, *Scriseri despre logica lui Hermes*, București, Cartea Românească, 1986, p. 156.

Astfel, în realitatea unei limbi, opera nu se întemeiază necesar prin ea însăși, ci se descoperă și se întemeiază într-un adevăr mai general, care este al limbii. Toate lucrurile se petrec astfel: în gândire, în istorie, în artă, în cultură în general. Dacă dorim să regăsim adevărul unei teme (ca aceea din *Balada meșterului Manole*, care poate fi enunțată ca tema sacrificiului în vederea creației), nu îl vom căuta în cauza care a dus la întemeierea mănăstirii, ci în înțelegerea sacrificiului cu tot cu drama sa, care dă măsura întregului. În această logică, care nu este una a demonstrației, accentul se pune pe înțelegere, și nu pe explicație. În cea de a doua, Logica aristotelică sau Logica lui Ares, a însumărilor și subordonărilor, care este logica științelor universale sau generale, prin cele trei momente ale silogismului se pun în evidență cauzele. „Explicația cauzală, însă, nu reprezintă singurul resort logic, iar punerea ei în formă nu poate acoperi întreg domeniul logicii. [...] Trebuie să existe deopotrivă o logică a înțelegerii, cum s-a cerut, nu numai una a explicației, iar în măsura în care înțelegerea este a ordinii [...], schema logică nu mai poate fi silogismul, cu siguranța universalei lui și cu acțiunea cauzală a mediului [...], ci trebuie să fie cercul tematic.”³

O logică de acest fel poate să dea seamă de aspecte sau modalități ale creației, dar nu ne poate dezvălui imboldul creației înseși, deoarece, potrivit lui Blaga, care nici el nu promova o logică în stil clasic, deși a înlănțuit logic categoriile abisale (ale inconștientului) cu cele ale conștiinței, o logică a creativității nu o deține decât Dumnezeu!

³ *Ibidem*, p. 174–175.

Izvoarele artei ori, mai general vorbind, ale culturii trebuie căutate în cele mai adânci straturi ale conștiinței, chiar în subconștient, însă nicio teorie nu poate ocoli un adevăr simplu, a cărui evidență va ține de bunul simț și mai puțin de o explicație abstractă: cele mai vechi forme ale creativității umane s-au instituit din dorința (și nevoia) de a crea legături: cu lumea, cu natura, cu puterile ei văzute și nevăzute, de a pune *ordine* între eu și lume, în fine, din nevoia de a *comunica*. Studiile antropologice, etnografice, studiul culturilor preistorice sau al populațiilor contemporane care n-au intrat în zarea istoriei ne conving de acest adevăr: nu toate acțiunile omului sunt pentru subzistență ori sunt cauzate de nevoi biologice; există și acțiuni gratuite, fără un scop precis, care dezvăluie un univers mai profund și mai deschis decât cel pe care îl credem închis în limitele – istorice, științifice, economice – ale unei culturi. Nevoia de a comunica, de a institui un sistem de semne lingvistice sau nelingvistice, un mod de conjugare a acestora pe care, în final, limba le înglobează organic și le sistematizează logic (ca logos), stă la baza oricărui act care ne umanizează. Între creativitate, ca mod de a exprima sau a comunica, și organizarea ei, interioară sau exterioară, prin prisma unui sistem organizat de semne (să-i spunem, știință a limbii, logică a semnelor, știință a comunicării ori a simbolizării limbajelor), există o diferență ca aceea dintre limba care constituie substanța operei, din care ea se ivește, și opera în sine, care o reflectă ca întreg, dar nu o poate explica în totalitate. Aceasta nu poate fi decât intuită, niciodată explicată, introdusă în limitele unei teorii. Putem însă, în interiorul unei filosofii, de pildă, să-i punem în evidență principiile sau caracterele generale, tendințele, dar niciodată nu îi

vom pune în evidență cauzele. Iar asta, deoarece rădăcinile unei culturi sunt întotdeauna în preconștient, numai formele ei vizibile (efectele) ajung la lumina conștiinței. Sunt, așa cum înțelegem, printre altele, aprofundând filosofia culturii a lui Blaga, orizonturi mai profunde, inconștiente, care oferă substanță conștiinței și operelor ei, care o determină stilistic. „Câtă vreme orizonturile subconștiente sunt *constitutive* pentru *substanța* umană, orizonturile sensibile ale conștiinței sunt numai factori integranți ai obiectului conștiinței, dar nu ale substanței conștiinței. Orizonturile sensibile nu exprimă natura însăși a conștiinței, ci alcătuiesc doar cadrul inevitabil al obiectelor sale.”⁴

A scrie despre tradiție poate părea, după opinia unor cercetători mai noi, că excluzi discursul din tendința generală a modernității, a globalizării temelor, ceea ce este complet fals. Nicăieri în lume și niciodată în istorie, temele, ideile, valorile tradiției nu au devenit literă moartă. Acest principiu se poate verifica oricând, în orice domeniu. În artă, de pildă, este un adevăr general recunoscut: nicio operă nouă – dacă este cu adevărat nouă – nu se poate afirma decât prin raportare la operele, la tezaurul pe care s-au ridicat și din care se ramifică toate curente, școlile, culturile, inclusiv cele moderne. Nu există reguli, metode, formule prin care o personalitate de excepție să creeze o operă din neant. Toate și toți se revendică de la o istorie mai recentă ori mai îndepărtată. Există o dialectică vie, o devenire din care spiritul nu se poate rupe, care face

⁴ Lucian Blaga, *Orizont și stil*, ediție anastatică (Fundatia pentru Literatură și Artă „Regele Carol II”, 1936), îngrijire și postfață de Eugeniu Nistor, Târgu-Mureș, Editura Ardealul, 2015, p. 102.

întotdeauna ca noul să nu se dispenseze de trecut, de creația veche, mai mult, orice este nou, fără a fi simplă reformulare și rearanjare a elementelor vechi, își are tiparul configurat într-o matrice (nu neapărat stilistică, așa cum a definit-o Blaga) din care a crescut, conștient sau nu, dar mai degrabă conștient, noutatea fiind invenție, creație intențională. Noutatea nu va nega însă tradiția, fiind condiționată de o întreagă dezvoltare, interioară și exterioară, ea însăși devenind conștiința, critică și reformatoare, a acestei dezvoltări. Orice punct de vedere este condiționat de o anume istorie. Există, însă, tranziții, în limitele unei rațiuni care le face posibile, dar există și salturi aparent paradoxale, când ceva pare că rupe orice legătură cu tradiția. Însă acestea sunt reforme trecătoare; ceea ce se afirmă este clădit pe o bază, așa cum, de pildă, chiar dacă gândirea lui Platon nu poate fi credibilă fără aportul ideii socratice, filosofia sa „nu s-a născut pe deplin matură din mintea lui sau din mintea lui Socrate”⁵. Filosofia lui Platon s-a născut la momentul acela deoarece o personalitate complexă a știut să asimileze și să interpreteze, prin înzestrarea sa nativă și intelectuală, toată istoria filosofiei de până atunci, dar a transpus-o într-o formă nouă, noutatea ținând nu atât de forma în care a fost transpusă (dialogul), cât de modul în care a selectat conținuturile și le-a topit în propria gândire, transmițând din tradiție către viitor o idee care nu a încetat să preocupe gândirea europenilor. Este, desigur, un truism acesta – orice gândire se dezvoltă din gândirea anterioară –, dar el ne poate face să fim atenți la un anumit aspect (și

⁵ E.R. Dotts, *Dialectica spiritului grec*, traducere de Catrinel Pleșu, prefată de Petru Creția, București, Editura Meridiane, 1983, p. 235.

impact) temporal și istoric al ideilor, la autenticitatea unei opere. În devenirea oricărui domeniu al culturii, ceea ce este nou – și trebuie ținut seamă aici atât de noutatea de conținut, cât și de cea formală, care, împreună, se acordă, în *stilul* unei anumite culturi – țintește o anumită direcție a timpului, care nu este nici trecutul (de care vrea să se rupă), nici prezentul (cu care se luptă), ci viitorul. Așa cum, în marea artă, chiar când abordezi o temă perenă, nu poți fi nou dacă nu ești inventiv, dacă nu ai *imaginație* și talentul de a o susține, tot așa – lucrul este valabil în orice domeniu –, nu poți oferi ceva nou, rupt, desfăcut total din tradiția, din logica devenirii spirituale.

Peste tot unde o operă sau un autor provoacă spiritul, o face prin noutate, însă în tradiția unei idei. Chiar ideile noi se înscriu într-o durată. Ele nu se ascund îndărătul unui eclectic și conjunctural capriciu formal. Ideea este un conținut absolut, obiectiv și subiectiv totodată, fiind încă un pas, dacă ar fi să considerăm această devenire în spiritul ei hegelian, pentru dobândirea, înțelegerea adevărului, a unei realități proprii nouă, pe care o considerăm perenă și autentică – permanentă – deoarece ne descifrează ceva, în ordine teoretică, practică, estetică ori într-una metafizică. În ordine teoretică, ca tradiție – și, deci, ca istorie – este orientată tot spre viitor, deoarece *instinctul* de a cunoaște, chiar și atunci când ne aprofundăm trecutul, are sens pentru viitor, pentru o cunoaștere adecvată, mai împlinită; „[...] acest impuls este instinctul adevărului întrucât acesta e în cunoaștere, deci al adevărului ca idee teoretică în sensul propriu al ei.”⁶

⁶ G.W.F. Hegel, *Știința logicii*, traducere de D.D. Roșca, București, Editura Academiei, 1966, p. 786.

În paginile care vor urma, vom ține seamă de o anumită devenire a formelor, expresiilor, ideilor, fie că ele sunt sistematic determinate – să spunem, ca parte a unui discurs, nu neapărat conjugat într-un sistem de semne, într-o scriitură, ci în sensul mai vechi de *logos*, de mișcare cu sens, de ordine –, fie că reprezintă, ca în gândirea blagiană, *nisus formativus*, o tentație profund interiorizată, cu valențe metafizice, de ieșire din haos, de cosmotică re-așezare a universului, conștientă sau inconștientă. Fiindcă punem accentul pe autenticitate și, am subliniat mai sus, pe durată, devenirea formelor culturale, din cele mai vechi timpuri – dacă o vom consemna ca *tradiție* – până în epoca noastră va fi, bineînțeles, o *devenire cu sens* sub aspect temporal, nu neapărat ca istoricitate, ci ca *durată* a unei opere, a unui sistem de semne, a unei idei. Vom fi tentați să ținem seamă de această devenire – luând ca exemple formele și conținuturile din artă, dar și din alte domenii ale spiritului – ca rezultat al unei contradicții și, bineînțeles, al unei anumite rezolvări formale, care, în polaritatea ei mereu tensionată, are și expresia, nu întotdeauna, a unei evoluții. Mai departe de acestea ori mai în interiorul problemei, evoluția poate însemna și o luptă între echilibru (destindere) și organizare dinamică, între formă și de-structurare formală, un principiu pus în evidență, de pildă, de Werner Hofmann, valabil în contextul artei europene și nu numai: „În contextul unor atari contradicții se manifestă două linii evolutive, ce pot fi urmărite până departe în trecutul istoric al artei europene. Una dintre ele reprezintă tendința ca mijloacele formale să devină dense, mai rigide și mai sistematizate. Cealaltă urmărește destinderea și dinamizarea

lor; deci și ceea ce noi am numit mai înainte «renunțare la formă».”⁷

În situația mai sus menționată, problema relației dintre formă și conținut – exemplificată, aici, ca „traseu” istoric al artei europene, în special, începând cu perioada medievală – nu este pusă ca o condiție istorică, ci, mai degrabă, ca o condiție de afirmare a unui context estetic. Dar esteticul – o știm, cu precădere, de la Hegel, însă această idee a fost subliniată și anterior, de către cei care au teoretizat fenomenul, mai cu seamă de istoricii și filosofi Renășterii – nu poate să se afirme în afara unei tradiții la care să se raporteze. Leon Battista Alberti, în *Tratatul despre pictură*, deși este printre primii teoreticieni care subliniază autonomia esteticului⁸, pune în relație noutatea artei contemporanilor săi (Brunelleschi, Donatello, Ghiberti, Luca della Robbia, Massaccio) cu modelele Antichității. De altfel, această idee, începând de atunci, a stat permanent în atenția teoreticienilor, ca și a artiștilor, care văd în tradiție un model, ca și o sursă de inspirație, operele antice (grecești sau romane) constituind, în special pentru renașcențiști, resursele tehnice și teoretice, ca și modelul stilului perfect⁹.

Problema se pune, totuși, la un nivel exterior, chiar și atunci când artiști de seamă, precum Leonardo da Vinci, care nu acorda prea multă atenție modelului antic,

⁷ Werner Hofmann, *Fundamentele artei moderne. O introducere în formele ei simbolice*, vol. I, ed. cit., p. 96.

⁸ Erwin Panofsky, *Artă și semnificație*, ed. cit., p. 282–283. Vezi și Hermann Bauer, *Kunst und Utopie (Artă și utopie)*, Berlin, 1965, p. 29.

⁹ Leon Battista Alberti, *Despre pictură*, traducere de G. Lăzărescu, București, Editura Meridiane, 1969, p. 6.

vedea în lipsa de originalitate (temei al exprimării libere, neîncorsetate de o „autoritate” antică, nici ca model, nici ca teorie) cauza decăderii artei, al cărei început îl plasa în epoca romană, atunci când pictorii au început să se imite unii pe alții¹⁰. Având în vedere cele mai înainte enunțate, credem că putem să schițăm câteva elemente generale care să stea la baza argumentării ce se va dezvolta, fie și numai în analiza, succintă, a legăturii dintre forma și conținutul unor opere din perspectiva autenticității – caracter al perenității –, ca și a modernității, a impactului său în conștiința contemporanilor. Tradiția nu exclude inovația, noutatea. Dacă presupunem că ceea ce s-a impus conștiinței și receptării în domeniul cultural în genere, ca fiind un model peren, a dobândit prestigiu prin faptul că oferă un răspuns unui ideal, fie că este o valoare estetică, fie practică sau de cunoaștere, idealitatea (chiar și ca reprezentare artistică) va deveni o normă. Să ne situăm, de pildă, în cadrul pur estetic al reprezentării, presupunând, iarăși, că idealul pentru opera autentică este naturalul și, în acest caz, el nu va fi unul de simplă redare – mimetică – a obiectului natural, ci de *sinteză*, de reprezentare „ideală”, chiar și în cazul unui peisaj, a unor elemente ce transpun, pentru simțul estetic al vremii, obiectul natural care devine, astfel, o parabolă. „Felul ei de a fi nu este «natural». Ea nu ni se înfățișează ca un act de simplă redare a ceea ce este unic sau întâmplător, ci ca o paradigmă. Reprezentarea devine deci o parabolă poetică a naturalului ordonat și o sublimare spirituală a acestuia.”¹¹ Însă nu idealitatea în

¹⁰ Udo Kultermann, *Istoria istoriei artei. Evoluția unei științe*, vol. I, traducere de Gheorghe Székely, prefață de Virgil Vătășianu, București, Editura Meridiane, 1977, p. 47.

¹¹ W. Hofmann, *op. cit.*, p. 160.

sine interesează aici, sau nu numai aceasta, cât forma spre care tinde. Intrând însă pe acest făgaș, realizăm că nu atât forma unei opere contează, cât impulsul ei interior – ceea ce Blaga numea, în *Orizont și stil*, „*nisus formativus*”. Vorbim aici, trebuie să mai întărim o dată, despre caracterele generale ale formei, și anume, despre acelea care o fac recognoscibilă ca stil. Nicio creație, dacă este să întărim încă o dată gândul principal al lui Blaga, cel în baza căruia își desfășoară o mare parte a sistemului, dar, în special, care constituie tema centrală în lucrările care compun *Trilogia culturii*, nicio operă a spiritului uman nu se afirmă în afara unui stil. Opera poartă, cu alte cuvinte, „stigmatul” unui stil, este plăsmuită în interiorul unui stil care, la rândul său, evoluează, se diferențiază, dar nu într-atât încât să nege tendințele generale, care țin de profunzimea ființei umane, tendințe imprimare de categoriile subconștientului ce răzbat în conștiință prin nenumărate canale. Factorii conștienți, dar, mai ales, cei inconștienți ai stilului alcătuiesc un complex de funcții categoriale sau, cum spune Blaga, un câmp stilistic ori o matrice stilistică. Cert este că nu numai conștiința este organizată la nivel categorial, ci și inconștientul modelează creația, iar ultimul o face într-un mod tot atât de organizat, în orice caz, durată, ca și „spațiul” cultural, conexiunile factorilor abisali în spațiul culturilor sunt mult mai profunde, deoarece influențează creația umană din preistorie, înainte de afirmarea unei conștiințe istorice. „Categoriile inteligenței, ale conștiinței sunt aproximativ un patrimoniu comun, general, invariabil al umanității de pretutindeni. Dimpotrivă, categoriile stilistice, ale inconștientului, care alcătuiesc o «matrice» sau un «câmp», sunt de asemenea prezente în spiritul uman de pretutindeni, dar acestea au

tendința de a se diferenția: ele sunt nespuse de variabile, atât în spațiul geografic, cât și în timpul istoric al umanității, ele variază după colectivități și chiar după indivizi.”¹²

Ceea ce s-a spus anterior a fost o introducere schematică, foarte generală, menită să traseze unele direcții prin care spiritul, provocat să descifreze realitatea, datele sale empirice, își configurează domeniile potrivit funcțiilor specifice, în primul rând, ale celor conștiente, rațional-creative, dar și sub imperiul tendințelor și formelor care-l ghidează din subconștient.

Sub acest ultim aspect, noțiunile factorilor inconștienți, noțiunea mai generală de matrice stilistică, stil sau năzuință formativă, proprii filosofiei lui Lucian Blaga, vor constitui elemente la care ne vom raporta constant.

Dorind însă ca discursul să nu rămână numai în zona aridă a ipotezelor și noțiunilor celor mai generale, trebuie coborât înspre sensurile mai profunde, cele care sunt răspunzătoare nu atât de rezolvarea de principiu a problemei autenticității operei – tradiționale sau moderne –, cât de legăturile ei cu realitatea vie. Există o realitate concretă, o materie mai puțin „primenită” pentru sensuri, și o realitate de un grad mai elevat, conectată, prin tendința noastră de a acorda semnificații, simboluri, de a ordona în diverse categorii, o *realitate semnificativă* din care se „alimentează” și pe care o prelucrează spiritul nostru în căutare de sensuri. Dacă ne referim la sensuri sau la simboluri estetice, dar și la sensuri ideatice, la cele identificate de conștiința în căutare de adevăr, trebuie

¹² Lucian Blaga, *Ființa istorică*, ediție îngrijită, note și postfață de Tudor Cățineanu, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1977, p. 87–88.

spus că, pentru artă cel puțin, dar și în alte domenii, realitatea este permanent deschisă, plurivalentă, plină de semnificații. Spiritul nostru o constrânge să se delimiteze în zone de semnificații proprii domeniilor de investigație ale conștiinței estetice, ale celei cunoscătoare (științifice), religioase (care nu investighează, ci contemplă, asemeni celei estetice, dar, totodată, *leagă* realitatea de o esență aflată dincolo de capacitățile noastre raționale, în zona adevărilor absolute ale transcendenței). *Ordonarea* realității, configurarea ei în zona semnificațiilor începe însă odată cu delimitările pe care conștiința le operează prin formele intuiției spațiale și temporale, înseși domeniile artei, modurile de cunoaștere, acțiunea practică fiind profund determinate de modelul în care „operăm” cu aceste noțiuni, de fapt, prin modul în care ele, ca intuiție pură, ne configurează datele percepției, dar și reprezentările de diferite grade, până la cele mai elevate, de nivel estetic sau teoretic.

Trebuie însă văzut ce diferențiază culturile și stilul acestora, care sunt vectorii, ce determină anumite configurații, ca și pregnanța unor coținuturi, în detrimentul altora. În orizontul unei culturi, de-a lungul dezvoltării acesteia, s-a făcut o anumită selecție, istoria a scos în evidență preponderența unor „vectori stilistici” (Blaga) de mai lungă sau, dimpotrivă, de scurtă durată. Diferențele și preferințele pentru, să spunem, o configurație abstractă a stilului ori una cu afinitate spre concret, caracterul formei, elementul ei ordonator (că este natura ori o realitate ideală) stau la baza unei selecții de principiu. Sunt stiluri abstracte de reprezentare în artă, dar și moduri ori tendințe de reprezentare imitativă, moduri care simplifică realitatea în favoarea simbolului ori unele care preferă să surprindă imaginea aparentului.

Toate aceste tendințe se suprapun, se potențează ori se întretaies, însă niciodată nu se amestecă. Întodeauna predomină, într-un moment al devenirii lor istorice, într-o epocă, un anumit stil și o anumită preferință pentru un conținut simplu ori unul complex, pentru un stil sobru, o frumusețe care promovează un ideal de reprezentare naturală ori simplifică formele până la esență (cum se întâmplă în modul de reprezentare al iconografiei bizantine).

Credem că aceste preferințe depind, într-o mare măsură, *de modul în care acele culturi, subiecții lor, mediul în care se dezvoltă acordă, printre altele, o importanță mai mare timpului ori spațiului*. Timpul, modul în care este asimilat în viața comunității, predispune la orientarea către abstract, către linearitate și esențe. Spațiul determină orientarea către natural, obiectual și complexitate formală (ca bogăție de conținut, uneori prolixă). În lucrarea lui Werner Hofmann¹³ se întreprinde o incursiune istorică, dar și o analiză comparată a culturii plastice europene, plecând, în special, de la arta medievală, trecând prin Renaștere și curentele moderne ale secolele ulterioare, pentru a găsi paralele (stilistice, formale) cu arta și stilul de reprezentare contemporane. Se face o distincție – clasică, în fond – plecând de la una dintre aserțiunile lui Wilhelm Worringer, apărută în lucrarea acestuia din 1908, *Abstracție și intropatie*, între arta imitativă și arta simbolică. Worringer spune la un moment dat că „istoria instinctului mimetic este diferită de istoria artei”¹⁴. A depăși modelul naturii – cel puțin în artă, în acele curente sau stiluri în care realitatea naturii, mai cu

¹³ *Fundamentele artei moderne*, ed. cit.

¹⁴ *Ibidem*, p. 99.

seamă, prin modelul uman, a fost un etalon al stilului (arta clasică grecească, Renașterea) perfect – și a face din simbol un „etalon” de reprezentare nu este, pur și simplu, un scop, ci o realitate culturală.

Nu se poate spune, pe de altă parte, că arta mimetică, cultivarea obiectului natural, să-i spunem, tendința naturalistă în expresia, ca și în conținutul operei exclud cu desăvârșire abstractul, deoarece în oricare stil există, dozate cu măsură, atât o factură abstractă, simbolizantă, cât și una naturalistă, bazată pe percepție, experiență, studiu. Totuși, nu se poate ignora că există, în curente artistice, o tendință de „schematizare” a realității după principiile unei simbolistici care elimină detaliile percepției, corespondența „directă” cu o realitate obiectuală, care vine în contradicție cu arta imitativă. Aceasta din urmă apropie sensibilitatea de bogăția imagistică, dinamică și schimbătoare a realității, creând o *iluzie* a naturalului. „Făcând legătura cu terminologia lui Worringer, vom spune că «arta imitativă» reprezintă apropierea de natură și tendința obiectivării sensibile, iar «arta simbolică» depărtarea de natură și năzuința abstractizantă. Aceste orientări nu ni se înfățișează în stare absolut pură, neamestecată, decât în teorie, niciodată însă în istorie. Tocmai împletirea și gradarea lor multiplă are drept urmare dinamismul specific fenomenului artistic, care nu poate fi decât anevoie descifrat.”¹⁵

Timpul are o mare putere de simbolizare. Mircea Eliade a subliniat, în *Istoria religiilor*, valoarea, semnificația simbolisticii și puterea timpului sacru, care este opus

¹⁵ *Ibidem*, p. 102.

celui istoric. În ritualurile consacrate reînvierii, de pildă, cu o valoare centrală în creștinism, se invocă puterea de regenerare a timpului. Aceste valori și simboluri devin universale, mai mult, ele se transmit și se reinterpretează prin intermediul religiilor. „Pentru apologeții creștini, simbolurile erau încărcate de mesaje: ele *arătau* sacrul prin intermediul ritmurilor cosmice. Revelația adusă de credință nu distrugea semnificațiile precreștine ale simbolurilor: îi adaugă o nouă valoare. [...] Revenirea lui Hristos conta, nu «semnele» ce puteau fi citite în viața cosmică. Este adevărat, totuși, că *noua valorizare era condiționată de însăși structura simbolismului*; s-ar putea spune chiar că simbolismul acvatic *aștepta* desăvârșirea sensului său profund prin noile valori aduse de creștinism.”¹⁶ Aceste principii, alături de alte argumente pe care le vom aduce cu altă ocazie, vor dezvolta teza care susține că timpul, spre deosebire de spațiu, imprimă operelor, concepțiilor, un anumit stil, cu preeminență marcat de abstract și simbol. Formele mai elaborate ale spiritului, inclusiv raționalitatea discursivă, teoriile mai complexe, cu grad înalt de abstractizare, sunt și încercări de a conceptualiza realitatea sub aspect temporal. Să ne gândim că în spiritualitatea vechilor egipteni, dar nu numai la ei, ci și în civilizațiile preelenice, în cele precolumbiene (într-o anumită măsură, și în spiritualitatea și în arta veche românească), preocuparea pentru timp, pentru simboluri și construcții (sinteze) geometrizzante a dat o artă și, alăturat ei, o concepție despre lume cu un grad înalt de abstractizare și simbolizare. De aceea, credem

¹⁶ Mircea Eliade, *Sacrul și profanul*, traducere din limba franceză de Rodica Chira, București, Editura Humanitas, 1992, p. 127.

că trebuie completate și nuanțate teorii sau ipoteze precum cele avansate de W. Hofmann sau W. Worringer, în sensul nuanțării și dezvoltării impactului factorului temporal (nu neapărat în accepțiunea de istorie) asupra spiritualității, rezultat al „tendinței abstractizante”. În sensul acestei „nuanțări” de principiu, completată cu ipotezele și argumentele formulate de la L. Blaga în *Orizont și stil* ori în *Ființa istorică*, trebuie luate în discuție și afirmații de genul celei pe care o face Hofmann, și anume că: „tensiunea dintre noțiunile de «abstracție» și «intropatie» ar putea fi luată ca punct de plecare pentru o analiză istorică pe temeiul căreia s-ar dovedi că, pe lângă forțele ce împingeau spre abstracție [...], în Evul Mediu au existat și alte tendințe – de felul Renașterii carolingiene – care căutau să obțină, prin prelucrarea unor prototipuri din antichitate, o sporire a clarității obiective și o mai mare apropiere de natură.”¹⁷

În ziua de astăzi, nu mai putem sesiza gestul autentic, gândul, izvorul unei idei decât în urma reconsiderării sale istorice. Suntem asaltați de informații, dar ideile din spatele acestora, care au constituit și originea lor – ideea lui Socrate, a adevărului care se caută pe sine, plecând de la o ironică punere în temă, chiar și exterioară, a unui gând, cuvânt, propus de cineva din afară, care *dorește să înțeleagă*, până atunci, neînțelesul – ne rămân exterioare, inautentice și le *situăm* în afara timpului.

Adevărul este că, pentru cultură și istoria ei, pentru excelența unității (deseori, sistematice) culturii europene, pornind de la o idee sau un principiu care o unifică, considerăm cultura (și operele), potrivit maximei lui

¹⁷ W. Hofmann, *op. cit.*, p. 121.

Spinoza (care poate fi urmărită, în istoria ei, pâna la Platon), *sub specie aeternitatis*. Din această perspectivă, timpul – care, singur, aparține subiectului, ca moment al elaborării, ca să nu-i spunem creării operei – pierde întâietatea în favoarea eternității. În operele finale nu se mai subliniază valoarea *timpului și locului* care *individualizează* un gest, un gând ce va constitui mărturia supremă a libertății, a alegerii autentice, ci acestea *devin un timp și un loc oarecare*, abstracte, într-o ordine aleatorie, indiferentă la particularitățile pe care le asumă.

Verificarea aserțiunilor de mai sus, ca și a celorlalte opinii personale, trebuie făcută în baza unor argumente pertinente din istoria artei sau istoria culturii, argumente sau opinii autorizate pe care le vom dezvolta într-un studiu viitor.

DEVENIREA ÎN LIMITELE REALULUI LA NOICA

Devenirea, ca problemă generală a spiritului care reflectă schimbarea ce are loc permanent în natură și în conștiință, este, aparent, contradictorie. S-a pus în momentul în care omul a avut primele reprezentări asupra timpului. Ca problemă sistematică și conceptualizare propriu-zisă, nu poate fi urmărită decât de când au apărut și primele sisteme sau doctrine filosofice, în speță, sub formă categorială, la Platon, ulterior, la Aristotel. Totuși, așa cum spuneam, odată ce gândirea a avut un concept despre identitate și a realizat alteritatea, distrugerea sau, pur și simplu, dispariția a ceva, fie că este vorba de o ființă, un obiect ori un lucru, o imagine interioară, un gând sau o emoție, problema devenirii a impus conștiinței atât diversitatea lumii exterioare, cât și pe cea a lumii interioare, ca și necesitatea de a unifica diversul sub un gând ori un nume.

Făcând abstracție de reprezentările, mai mult sau mai puțin elaborate, asupra istoriei lumii și a sinelui, putem opina, având ca pretext lucrarea lui Constantin Noica, obiectul considerațiilor ce vor urma¹, că devenirea, în sine, ca realitate spirituală, este subînțeleasă îndărătul fiecărei categorii. Așa cum se știe, o categorie este un predicat universal. Dacă parcurgem, din punct de vedere istoric (istoria gândirii) modalitatea în care tradiția a

¹ Constantin Noica, *Douăzeci și șapte de trepte ale realului*, București, Editura Științifică, 1969.

reluat problema devenirii ca atare – legând-o, firește, de o anumită *necesitate* a sistematizării categoriilor –, înțelegem că devenirea se referă în primul rând la om, la interioritatea sa. A fost însă de la început limpede că nu îți poți organiza propriile gânduri decât în urma revenirii asupra acestora, iar aceasta nu poate fi decât o devenire. Pe de altă parte, gândurile și reprezentările noastre, ca și devenirea lor, nu își au un rost dacă nu au și o referință mai profundă, fie aceasta exterioară (dacă a fost considerată natură, vizibilă sau invizibilă, entitate supusă verificării experienței), fie o referință transcendentă sau transcendentală.

Nu putem gândi o cuprindere cu sens, un concept ori o categorie decât ca istorie a devenirii conceptelor. Problema conceptelor celor mai generale, ca și cea a celor universale, a categoriilor, mai cu seamă, trebuie gândită ca istorie a devenirii lor culturale, logice, deoarece, așa cum spune Noica, tradiția însăși are o necesitate, iar „cultura noastră este o lentă și sigură desfășurare cu sens, de la ființa «fizicienilor» presocratici până la necesitatea logică a științei de astăzi”².

Problema devenirii – expusă, de această dată, ca un film captivant al recuperării realului pe măsura urcării celor 27 de trepte ale sale –, Noica o mai pusese o dată, în *Cum e cu puțință ceva nou*, însă acolo devenirea este pentru spirit și întru spirit, altfel spus, cu cuvintele lui Noica, este o problemă fundamentală a cunoașterii: „Cum e cu puțință ca spiritul să nu fie la nesfârșit tautologic, ce anume îl însuflețește, în ce măsură devine, cu alte cuvinte, cum se înnoiește neîncetat.” De data aceasta, în 27 de

² *Ibidem*, p. 6.

trepte, devenirea este înfruntată – și confruntată –, să spunem așa, pe teritoriul său, în lumea realului. Dar parcurgând treptele realului, recunoaștem identitățile (ca și alteritatea) realității fizice, pe ale celei organice, în fine, identitatea și alteritatea gândirii concentrate asupra ei înseși, iar toate acestea le facem pentru a ajunge la unitate (unitatea cunoașterii), conținută, în final, în cele 12 categorii kantiene. Totuși, ca și în poveste, când eroul trece tot felul de încercări, ba chiar străbate munți și mări, pierzându-și urma, încă nu putem afirma ce se întâmplă cu devenirea. Parcurgând treptele, realul își schimbă locul și, uneori, se schimbă la față. Trecând peste constatarea principiului fizical al lumii, ca ultimă realitate, în filosofia milesiană, ca și peste identitatea și unicitatea Ființei parmenidiene, sau tocmai de aici plecând, ne dăm seama că orice afirmare a unei deveniri perpetue și permanente ne scoate din realitate, căci devenirea este contradictorie (dacă facem referință la principiul heraclitean, al permanentei curgeri), este succesiune a identicului și diferitului, a ființei și neființei. Și totuși, nu putem gândi ordinea și unitatea existenței în afara devenirii. Dacă realitatea este aici, în lumea lucrurilor sensibile, în immanent – ceea ce Platon neagă, strămutând realitatea în lumea, nemișcată, a ideilor –, constatăm că lucrurile nu pot să fie dacă nu devin. Însă nimic nu este nepieritor, în afara principiilor, a substanțelor ultime, către care se îndreaptă științele. Dacă ar fi să ierarhizăm cunoașterea și, într-un fel, să atribuim demnități științelor în funcție de obiectul lor, demnitatea ar reveni, spun Platon și Aristotel, prin considerarea obiectului lor. Cele al căror obiect este veșnic, nemișcat – de pildă, astronomia, care se ocupă de studiul astrilor – ar fi mai demne de a deține adevărul, spre

deosebire de cele al căror obiect este pieritor sau în continuă transformare. În concepția anticilor, la Platon sau Aristotel, mai cu seamă la primul, o știință este mai aproape de realitate cu cât se îndepărtează de sfera lucrurilor care devin. Desigur, demnitatea cunoașterii sporește pe măsura ce se apropie de probleme strict teoretice. Platon spune că „dignitatea astronomiei nu constă în aceea că îndreaptă privirile în sus, ci în faptul că prilejuiește probleme de natură strict teoretică”³.

Dacă vom considera devenirea prin prisma filosofiei platonice, o vom face în legătură cu lumea ideilor. Dialectica, mișcarea la nivelul logos-ului, va fi pentru Platon mai importantă decât devenirea naturii sau a istoriei. Temporalitatea, mișcarea, schimbarea se puneau la nivel de principiu. Numai mișcarea între genuri este reflectată sistematic. Aristotel, punând bazele disciplinelor moderne, ale științelor universale, așa cum le cunoaștem astăzi, „coboară” dialectica din cer pe pământ și introduce o ordine, mult mai flexibilă și, ca atare, mai dinamică, în dialectica de tip nou, a noțiunilor și a judecăților, ordinea silogismului. Cel puțin aici, realitatea pare mai vie, și, ca atare, mai interesantă, rațiunea se apropie de experiență, iar prin simțuri, prin contactul direct cu lumea materială, prin inducție, ne putem ridica la adevăruri generale. Aici știința nu se mai raportează numai la prototipuri, nu are un sens – și un tâlc – neapărat metafizic, iar generalul nu poate exista decât prin individual. Aristotel înțelege ideile platonice ca fiind „existențe individuale”⁴, ceea ce conferă

³ Idem, *Schiță pentru cum e cu puțină ceva nou*, București, Editura Humanitas, 1995, p. 98.

⁴ *Ibidem*, p. 106.

intelectului mai multă importanță: „Universalul poartă pecetea de generalizare a intelectului. Este «abstractiv», atunci când nu are cine știe ce legitimitate metafizică. Dar chiar în ipoteza că are tâlc metafizic – și în aristotelism îl va avea cu adevărat –, universalul nu este sortit să creeze o lume aparte de cea a ființei, și nu își găsește rostul decât în sânul ei. Este una din tezele curente ale filosofului antic aceasta, cum că nu există decât individualul. Universalul există numai în și prin individ.”⁵

Continuând să aprofundăm această schiță a devenirii realului – de fapt, a devenirii conștiinței în raport cu realul – așa cum o găsim reluată în cele 27 de trepte, nu putem să ignorăm că ea este pregătită, relevată odată cu fiecare categorie și, mai ales, odată cu apariția unei mari filosofii. Treptele realului sunt treptele gândirii care, de fiecare dată, prin câte o mare personalitate, își revizuieste principiile, își înfrânge reținerile sau constrângerile la care este supusă de înseși condițiile realității – interne, logice, ca și cele externe, care, în limitele realității, pot fi imanente sau transcendente. Devenirea, proprie subiectului, așa cum vedem mai cu seamă în *Cum e cu puțință ceva nou*, nu poate decât să caute noutatea în înseși faptele spiritului. Așa se întâmplă la Platon, Aristotel și Plotin. Afirmările câte unei idei stimulează Rațiunea să impună realității categoriile sale, cu Platon, realității spirituale, cu Aristotel, celei naturale, iar cu Plotin, supranaturalului. Și cum o poate face – înțelegând prin devenire, iarăși, mișcarea Ideii – decât revizuind principiile fundamentale, categoriale, în sens aristotelic ori kantian, adică reluând

⁵ *Ibidem.*

întrebările fundamentale ale spiritului, câteodată dintr-o altă perspectivă, a istoriei, de pildă, a artei, a științei sau a religiei. Dar, de fiecare dată, această perspectivă nu este constrânsă de istorie – de istoria gândirii –, și nici de ceea ce devenirea spiritului, în sens hegelian vorbind, de ceea ce își impune să găsească în Realitate, ci de înseși condițiile ori premisele de la care pornește, în demersul său, fiecare dintre aceste personalități. Căci nu realitatea istorică sau economică impune spiritului principiile și căile pe care trebuie să le străbată, ci realitatea gândirii din momentul dat, care, la Platon, era una relativă la întrebarea despre ființă, pe care trebuia să o continue în sens paramenidian ori să o revizuiască din temelii, la Augustin, era una a absolutului în sens creștin, pe care mai întâi și-o asumă ca și condiție interioară a propriei sale dezvoltări, deveniri subiective. „Augustin în schimb nu ocolește absolutul, ba îl acceptă cu hotărâre. Iar în loc să paralizeze astfel spiritul, cum te-ai aștepta, îl face viu, deschizând pentru gândirea creștină o perspectivă de nebanuit interes filosofic.”⁶

Dar, din această ipostază a spiritului, se poate vedea că adevăratele confruntări – deveniri stimulate – au loc, se petrec la nivelul subiectului. Numai subiectul este pus în temă – iar el este însăși tema – în relația cu universalul. Gândirea augustiniană reprezintă o asemenea confruntare, a subiectivului în legătura sa cu absolutul, în „atingerea” sa cu Dumnezeu. De pe acest prag, subiectiv, gândirea poate și anticipa o experiență care, spiritual vorbind, ne consumă întreaga existență, orientând-o spre o singură idee, făcând-o părtașă a unui adevăr permanent, a Adevărului creștin. Iar

⁶ *Ibidem*, p. 146.

atunci, devenirea este însăși viața spiritului care nu mai caută soluții și nici chiar ipoteze, în imanent, cum o face uneori, din perspectiva științei sau a istoriei, ci vede rezolvarea contradicției în transcendent. „Și-a pus atunci Augustin cu adevărat problema vieții spiritului pentru ea însăși? Ai impresia că mai degrabă ar fi putut-o prilejui și dezlega decât a pus-o. Așa cum un comentator citat mai sus, Boyer, observa că Augustin răspunde dinainte întrebării lui Kant asupra posibilității judecăților sintetice *a priori*, prin aceea că arată constructivismul inteligenței noastre de îndată ce ea vine în atingere cu Dumnezeu, la fel problema vieții spiritului e, teologic, dezlegată, de vreme ce spiritul e părtaș la viața Adevărului însuși.”⁷

Spiritului i se deschid, în interiorul subiectului confruntat cu o mare problemă, ca aici, cu adevărul ideii creștine, ori dincolo – într-o altă ipostază a Realității care ne provoacă să ne dezvoltăm capacitățile, facultățile, găsind răspunsuri, judecând, făcând sinteze, acționând –, cu problema adevărului istoric, a celui științific, cu o valoare de acțiune (practică), perspective noi, ele rezultând din această permanentă dinamicitate, atracție sau repulsie, alterități care pot fi urmărite pretutindeni și permanent.

Identitatea presupune alteritatea, la nivelul materiei anorganice (compușilor chimici), la cel al materiei organice, cu atât mai mult, la nivelul materiei organizate biologice.

Până la urmă, am putea spune, din lupta dintre alteritate și identitate, de câștigat are cugetul. „Întotdeauna cugetul, trezit la viață în fața spectacolului lumii, a reflectat, în felul său, cele ce se prefăceau în vastul laborator de chimie al naturii înconjurătoare, ca și în devenirea umană.

⁷ *Ibidem*, p. 181.

A oglindit substanțe, chiar dacă nu le-a înțeles natura; a înregistrat treceri, combinări, alterări, disoluții și transmutații, fără să le stăpânească procesul. Dar cugetul a știut că acest din urmă aspect, procesualitatea, e hotărâtor pentru fire ca și pentru om, și, înțelegând că trecerea în «altul» îi e legea, a dat măcar numele și gândul: alteritate.”⁸

Una dintre ideile care se înfiripează în urma acestui vast spectacol al universului material, de care omul a fost surprins și pe care a căutat să îl înțeleagă, este cea a schimbării, a devenirii. Problema care se pune este dacă și gândirea îi poate urma calea, dacă ea însăși se poate schimba. Propriu gândirii este să găsească stările, identitățile, stabilitatea conceptuală, validitatea enunțurilor, judecăților și raționamentelor. De la organizările întâlnite în Realitatea lumii anorganice învață marile identități, durabilitatea lor. „Către asemenea întruchipări durabile năzuie gândirea peste tot, dar a trebuit să învețe de la materie a înțelege forma de echilibru a instabilului.”⁹ Ceea ce este uimitor, pentru devenirea spiritului, este că aceste confruntări și organizări sistematice ale realității vii, ale naturii și omului, s-au făcut, mai ales, la nivelul gândirii filosofice. Din interiorul ei s-au ivit științele, însă acestea s-au confruntat și s-au aliniat genurilor și categoriilor rațiunii. Realitatea a impus gândirii propria sa devenire; acum știința oferă gândirii, pare să conchidă Noica la sfârșitul acestei cărți, prilejul și posibilitatea să se reformuleze prin intermediul conceptelor științifice. Deși noi știm că, istoric vorbind, marile confruntări

⁸ C. Noica, *Douăzeci și șapte de trepte...*, ed. cit., p. 22.

⁹ *Ibidem*, p. 20.

pentru omul de mâine, noua treaptă a devenirii de sine, vor veni tot din partea filosofiei, chiar dacă, pentru moment, științele par să încline balanța. „Două mii și ceva de ani speculația filosofică a prefigurat științele. Acum, într-un singur veac, științele prefigurează filosofia. Totul provoacă astăzi gândirea să-și dea noi categorii, să-și regândească «ideea», să se regândească pur și simplu drept gândire.”¹⁰

Devenirea gândirii înseși, posibilitatea și necesitatea ca spiritul să nu rămână la tautologii, la identități din interiorul cărora să nu poată ieși, se va realiza însă, așa cum tot Noica ne spune, în interiorul filosofiei, atunci când un mare gânditor va simți obligația de a răspunde, din timpul său, întrebărilor fundamentale ale spiritului.

¹⁰ *Ibidem*, p. 115.

ROSTIRE ȘI ROST AL GÂNDIRII ÎN EXISTENȚĂ LA NOICA

Constantin Noica descoperă în rostire un echivalent al termenului *logos*, un cuvânt care, spune el, nu-l posedă multe limbi – făcând aici trimitere la *verbum* –, deoarece, în *rostire* (*rost*) putem regăsi „miraculoasa legătură antic-greacă dintre cuvânt și ordine rațională”¹.

Rost și *rostire* deschid, în lucrarea menționată, un capitol dedicat *ciclului ființei*, din care mai fac parte și alte vocabule sau termeni românești cu vocație filosofică (ontologică și metafizică), precum *întru* și *fire*, însă, nu ne interesează numai tema *logos*-ului („acest *princeps* al gândirii”²) reprezentat de cuplul „rost”-„rostire” și semnificația sa filosofică deosebită. Departe de a fi o descoperire întâmplătoare, importanța rostului și a rostirii este dublată, prin angrenarea termenului *întru* (de la adv. latin *intro* = înăuntru, devenit prepoziție în limbile romanice³), de locul pe care acești termeni îl vor dobândi în sistemul noician. Regula de aur aplicată de Noica este, și aici, consultarea textelor vechi (pe lângă schițarea istoriei lingvistic-literar-gramaticale), a operelor literar-poetice, ca și contextualizarea, în urma acestei arheologii lingvistic-istorice, a *locului* și *timpului* în care vocabulele au putut dobândi semnificație

¹ Constantin Noica, *Cuvânt împreună despre rostirea românească*, București, Editura Eminescu, 1987, p. 26.

² *Ibidem*, p. 20.

³ *Ibidem*, p. 27.

filosofică, trecând de la sensul concret, aplicat, la un sens mai profund, de „speculație ultimă”⁴.

Ne putem întreba: semnificația filosofică (metafizică) a acestor cuvinte este cumva o întâmpinare filosofică, aflată mai degrabă sub semnul unei întâmplări – pe care Noica o folosește fericit, ajutat de o argumentație literar-filosofică de neegalat –, sau ea era înrădăcinată limbii și gândirii noastre, așteptând un gânditor ca el să o scoată la iveală? Categorie – în ordinea operei noiciene, dar și a altor gânditori sau creatori români (printre care cităm numai pe Eminescu, Blaga, Eliade, Vulcănescu și mulți alții – lingviști, etnologi, sociologi, istorici, filosofi), acest lucru s-a petrecut temeinic, de-a lungul câtorva secole, dacă nu un mileniu și ceva. Dar semnificația lor pentru ființă are un rost numai gândită ca devenire întru ființă (iar aici, Noica aduce mărturie întreaga sa operă) și, am adăuga, ea a fost dobândită nu prin această operă (a sa și a celor amintiți), ci prin opera limbii, într-un proces continuu, intuit de Eminescu, de pildă, ori pus în temă ontologică de un alt mare prieten al lui Noica, și anume, Mircea Vulcănescu.

Ciclul ființei începe, și aici, ca și în *Sentimentul românesc al ființei*, de la situații concrete, de la ocupații și denumiri de ocupații, de la lucruri și operațiile cu lucruri care pun în *ordine* natura, societatea, lumea omului. Este interesant că, aprofundând ceea ce rostirea numește sau arată, pe de o parte, organizăm lumea, o punem în rânduială, apropiem situațiile ei concrete de

⁴ În cazul cuplului rost-rostire (*rostrum* – lat.), Noica este de părere că procesul a avut loc în limba noastră, prin secolele al XVI-lea – al XVII-lea.

unele mai generale, convertim treptele de realitate într-o realitate gândită prin termeni, funcții, relații tot mai generale. Sau, cu alte cuvinte, rostirea (care nu este numai cuvântul, ci, totodată, și ordinea pe care o aduce în lume – logos) oferă existenței, prin însuși exercițiul ei, determinații, face posibilă ordinea (rațiunea) ființei în lucruri. Aici, în *Rostirea românească*, pornind de la o simplă denumire (*rostrum*), limba a configurat un univers de situații speciale care, deodată, s-au convertit în ceva mai general, rostirea despre ființă. Există și aici mișcarea unui individual care, în ascensiunea către stări tot mai generale, își oferă determinații ori, mai exact, un câmp de determinații. Dar nu este de ajuns. Plecând de la universul îndeletnicirilor umane (rostul: ca rost-spațiu și ritm – al țesăturii, al zidirii, al cultivării câmplului, al tipăririi cuvintelor), gândirea, prin rostire, rânduiește natura, pune în rost (ordine) ființa însăși, dar ordinea însăși nu capătă ființă fără o conversiune, fără o mișcare întru ceva. „Ce face ca acest câmp – (determinațiile pe care și le oferă individualul, n.n., M. P.) – să țină și ca o realitate nouă să fie? Două sau mai multe puncte intră într-un vârtej; ce face ca vârtejul să devină un astru sau un cosmos? Un om își dă determinări variate de-a lungul zilei. Ce face ca ziua aceea să aibă sens pentru viața sa spirituală?”⁵

Ce trebuie să înțelegem din „constituirea” acestui câmp de sensuri, semnificații sau determinații pe care ni-l oferă rostirea, ea fiind, în fond, *geneza* cuvântului? De ce spune autorul că prin rostire ne apropiem de rostul (ordinea) pe care ființa o întvede în lume? Rostirea nu

⁵ Idem, *Sentimentul românesc al ființei*, București, Editura Humanias, 1996, p. 81.

este numai desemnare sau verbalizare, ci este geneză. Ca în tot ceea ce ține de om și de gândire, rostirea presupune sens, iar sensul înseamnă solidaritate între diferite facultăți sau activități umane, coerență, în ultimă instanță. Dar solidaritate înseamnă și dialog. Or, dialogul are la bază rostirea, proces sau geneză a limbajului, presupune opinia mea, dar și o contra-opinie, uneori, dialogul în contradictoriu, presupune, cu alte cuvinte, mișcare la nivelul gândirii – ordine vie, o logică dinamică.

În finalul acestui capitol dedicat rostirii și rostului (rânduiei), spune Noica, trebuie să înțelegem că între toate domeniile spiritului, între științe și între arte, între diferitele moduri de înțelegere și cunoaștere și lucrurile uitate (dar nu un iluzoriu lucru în sine), mediator este rostirea. „Rostirea omului este, dacă e potrivit gândită, solidară cu rostul lucrurilor. La capătul ei, deci, rostirea devine, într-un fel, tăcerea *ființei*.”⁶

Afirmația aceasta e menită să ne îndrume atenția către o temă mult mai dragă lui Noica, aceea a ciclicității, a devenirii întru ființă, a rostului gândirii la întâlnirea și contopirea sa în ființă. Filosoful acordă un rang așa de înalt rostirii deoarece ea pune temei ființei, nu numai aici, dar și dincolo, în transcendență. Este cuvântul de obârșie, este în-ființarea, devenirea a toate, deci se află *întru* toate, în gândirea lui Dumnezeu, ca Logos viu, și în gândirea omului, ce se întâlnește, în rostire, cu Logos-ul divin. „De aceea: «La început a fost Cuvântul» ar putea fi mai bine redat prin: «La început a fost Rostirea», adică punerea în rost, rostuirea lucrurilor.”⁷

⁶ *Ibidem*, p. 26–27.

⁷ *Idem*, *Cuvânt împreună...*, p. 20.

Rost și rostire, aceste vocabule pe care Noica le ridică la un rang nebănuit în ordinea gândirii cu sens filosofic, fac parte din *Ciclul ființei*. Semnificația lor inițială, evoluția lor în interiorul limbii și dialectica pe care ne-o relevă cel care le urmărește sensul, adevărata semnificație, parcurg, într-adevăr, mai multe cicluri ale ființei.

Primul este acela al *rostului* care are un sens concret, acela de *gură*, dar și facultate de a exprima, de a articula, de a grăi cu sens, pentru ca să acopere, în drumul său către logos și ordine, întreaga semnificație a vorbirii, a limbajului viu, a comunicării și comuniunii: „Și era tot pământul un rost și un glas la toți” (*Biblia*, 1688)⁸.

Un alt ciclu este cel de *deschizătură*, de îmbinare și legătură în lucrarea și lucrurile omului, în îndeletnicirile sale zilnice: rostul ca spațiu dintre cărămizile unui zid, țiglele unui acoperiș, spațiu sau deschizătură, intrare sau ieșire dintr-o incintă, orificiile din cutia viorii prin care ies sunetele etc.

Cel de al treilea ciclu, ce se apropie cel mai mult de sensul abstract, este cel de *rost-rânduială*, sens și ciclu al ordinii.

Ciclurile sau sensurile enunțate mai sus nu au avut o evoluție separată; ele, câteodată, s-au suprapus, altădată s-au stimulat unul pe celălalt, s-au succedat și întrețesut, deși Noica ne spune că „rost a însemnat, probabil încă de timpuriu: întâi ordinea, apoi modul de a-și întocmi viața, în fine sensul înțelesului, rațiune.”⁹

Or, tocmai această succesiune este, putem observa, și o devenire, și anume, una „urcătoare”, o devenire întru

⁸ *Ibidem*, p.22

⁹ *Ibidem*, p. 23

conștiința devenirii (devenire într-o ființă). Devenirea de acest tip pune pe primul plan omul și comunitatea. Rostirea se face de om despre sine, despre lume sau despre lucruri pentru a ridica lucrurile și lumea în zarea conștiinței. Fiecăruia i se oferă locul cuvenit în lumea omului: în cea reală, dar și în cea imaginară, în lumea posibilă. Aici, am putea spune, primordială este lucrarea intelectului, a acelei funcții a nous-lui care dă socoteală despre *cum* este lumea. Dar, străbătând traseul pe care intelectul îl face, ar însemna să străbatem numai o jumătate din cale pe drumul devenirii. Astfel, rostirea despre existență s-ar limita la lucruri sau la viața materială, or, lumea omului este plină și de acțiuni, evenimente și lucruri, însușiri fictive; rostirea ne oferă, adică, și o dublură a realului, care este una posibilă, cum, de asemenea, mărturisește lucrări care pun realitatea între paranteze, o ridică în lumea imaginariului. Această lume este pusă și ea în rost – tot printr-o funcție a gândirii, dar care nu mai este cea a intelectului, ci a rațiunii – astfel încât lumea reală, de abia acum, capătă un sens: este o nouă lume, creată prin puterea și gândul omului, o lume subiectivă, interioară, cu noi raporturi și legături, în termeni kantieni, o lume *a priori*, a transcendentalului. O lume a ideilor și a idealurilor, o lume după chipul și pe măsura omului. Dincolo, în lumea reală, omul are o ordine care nu totdeauna coincide cu cea transcendentală, cum nu corespunde nici modelului divin, transcendent. Această ordine poate fi a științei, a cauzalității sau legii.

Însă omul născocesc și idealuri, ca și divinități, lumi transcendente, desprinse din concretul lumii materiale. Uneori, zeii sunt după chipul și asemănarea omului, cum

spune Xenofon, alteori, oamenii se modelează – în bine sau în rău – după chipul zeului, deoarece „divinitatea, chiar și când îmbracă forma umilă a totemului, sfârșește prin a pune stăpânire pe propriii ei creatori, devenind, din creată, la rândul ei creatoare, ea modelează caractere, fixează scopuri, dă naștere la mentalități diverse și la civilizații diferite.”¹⁰ Totuși, peste toate aceste realități, fie că sunt ale lumii date, fie că sunt ale celei imaginate – care, toate, au un rost – se instituie o lege nouă. De abia prin ea dobândim un alt orizont al lumii, iar acesta este rostirea. „Dintr-odată, cu rostirea, se unifică toate înțelesurile disperate. Rostul pierde, până la urmă, sensul original al lui rostrum; *rostirea* îl regăsește. Dar, revenind la el, nu pierde nici sensurile materiale ale rostului și urcă în același timp spre sensurile speculației.”¹¹ Noica ne dezvăluie calea, suișurile și coborâșurile rostului către rostire așa cum o putem afla în limanurile limbii vechi, în codici, scrieri istorice, literare, în poezia populară, în letopisețe, legende, credințe populare, în sfârșit, în fișele – unele încă inedite, la acel moment – ale *Dicționarului limbii române*.

De la sensurile concret-ocupationale, prin care limba face ordine în existența naturală, ca și în cea a lucrurilor omului, în existența lui economică, istorică, socială, rostul urcă încet – instituind permanent ordine – către gândire, către ținta lui firească, proprie numai gândirii, care este ordinea cuvântului. Iar această ordine de o altă natură, spirituală acum, ne este dată numai de

¹⁰ D.D. Roșca, *Opere filosofice*, vol. I, *Existența tragică*, ediție îngrijită de Vasile Muscă, București, Editura Academiei Române, 2012, p. 110.

¹¹ C. Noica, *op. cit.*, p. 24.

rostire. „A rosti rostuiește așadar rostul. Așa făcând, termenul *rostire reintegrează aceea ce rostul pierduse, anume cuvântul*. Iar acum, în rostire, poate rămâne în umbră, ca fiind numai de folosință specială, sensul material de a rosti că în folosință vie, rostirea evocă în general doar primul și al treilea sens.”¹²

Am evocat aici, pe scurt, am schițat de fapt ceea ce rostirea, în concepția lui Noica, instituie, pornind de la realități concrete, în lumea omului. Noician vorbind, trebuie să dăm seamă, dacă suntem datori semenilor noștri sau dacă suntem în stare să o facem, de tot gândul nostru cel bun, iar asta o putem face numai rostindu-l. Tot Noica ne spune, restul e tăcere!

¹² *Ibidem*, p. 25. Este vorba de sensul inițial, de gură, cu sens până astăzi, deși, folosit, are o nuanță învechită, pe care o găsim, de pildă, în *Psaltire*: „Rostu au și nu grăescu” ori „Și fie-ți spre voie cuvintele rostului meu” (*ibidem*, p. 21); cel de-al treilea sens, pus în evidență de Noica, este cel de *rost-rânduială*, care este ordine, „țesătură a lumii; numai prin el conștientizăm o succesiune care este cea logică: a faptelor sau acțiunilor, apoi, orânduirea, rânduiala, organizarea, planul” (p. 24). Aceasta din urmă privește modul de a întocmi viața; dincolo, se petrece un salt în lumea abstractă, a rostului „ca *sens*, tâlc, noimă, scop, țel, menire, rațiune, justificare”, ceea ce înseamnă desprinderea de real, și anume, sensul de lege mai adâncă, „sensul ideal al realului” (*Ibidem*).

CONTENTS

Author's note.....	7
ANTHROPOLOGY OF CULTURAL STYLES	9
Style, value, historical becoming.....	10
Expression and content.....	14
Mythos and logos	18
<i>Poietic</i> content and <i>noetic</i> content.....	22
GOETHE AND BLAGA ON DAIMONION. STYLIS-	
TICAL CONSEQUENCES	27
<i>Poietic</i> time.....	27
Daimonion	29
Style and categories.....	36
<i>Poietic</i> and <i>noetic</i>	44
COMPREHENSION AND BECOMING. TIME – AN	
AGENT OF STYLISTIC UNITY	47
Modulations of being – meaning, speech, com-	
munication.....	48
Poesis like modulation of the human beings	52
Becoming and eternity.....	54
Time – a stylistic agent.....	56
Time, possibility, creation	58
Time and singularity.....	60
IMITATION AND ABSTRACTIZATION	65
The style influences the human being as a whole..	67
The stylistic “stigma”	69
Abstractive modality and imitative modality.....	71
The abstract configuration is a-causal	75
The symbol and the spiritual space (<i>poietic</i>)	77
Representation triangle – the independence of the	
contents.....	82

ABSTRACT STYLE	89
The beauty and the abstract	90
The coherence of the content.....	96
Abstract style in contradiction with <i>poiesis</i> ?	99
<i>Poietic</i> and dialectic	108
The autonomy of styles.....	118
Together, here and beyond. Reflection on the imaginary.....	125
The meaning of the poetical abstraction	137
THE TRADITIONAL CREATION AND ROMANIAN IDENTITY. REFLECTIONS ON LUCIAN BLAGA'S BOOK HORIZON AND STYLE.....	145
THE MIORIȚA BALLAD BETWEEN MYTHOS AND POIESIS: A REPRESENTATION OF A PASSING RITUAL	160
VALUE AND SIGNIFICATION. ART AND SYMBOL IN TRADITIONAL CREATION.....	185
TRADITION AND AUTHENTICITY IN CULTURE. ESTHETIC IDEAS REGARDING THE RE- LATION NEW-OLD IN THE WORKS OF ART.....	207
NOICA ON BECOMING WITHIN THE BORDERS OF REALITY	229
NOICA ON SPEECH AND MEANING OF THINKING.....	238
Contents.....	247
The Abstract Style	249

THE ABSTRACT STYLE

One understands, defining the term abstract, a tendency to give up descriptive and redundant elements, the effort to look for and evidence essential characters. In abstract poetics order one also keeps the expressive and formal qualities, but the richness of the content is not lost, because a thick description, which uses more and more dimensions and indications, fades or cancels the idea. On the other hand, imitation weakens the content of ideas. At the same time, a too heavy and spatial rhetoric of forms happens during decaying periods of a certain culture, which is no longer connected to the spiritual part, being replaced with a pompous and demagogical discourse, discourse which rather hides reality than to reveal it. Reality is simple and eloquent as such, it is abstract, numerical, proportional and harmonious. The nature is instead rich.

One gives to the term abstract, when reported to style, totally other different significations than one normally does. Namely, one connects it, as already said, to that predisposition to essential elements, and this disposition is seen like one inclined to a more accentuated valorization of time. Why is time pre-eminent within an abstract approach? Because time is directly responsible with the dynamic spirituality. On the contrary, imitation puts an emphasis on space. The spatialization of the symbolic form (always, in art and in other fields too, the "intake" and the reproduction of the form is made following a symbolization process) appeals to a species of time, copied after the determinist-causal one, *i.e.* the chronological

time. The chronological time, determinist and causal, is opposed, generally, to eternity. The chronological time freezes the poetical, deploys the spiritual into a severe architectonics of planes and volumes. The abstract style, as already said, is not reduced to geometrism and does not exclude any reference to nature, according to the principle of referring any artistic image to nature, as formulated by Alois Riegl.

Yet, the natural, as dynamics or stylistic reference, does not always govern the spiritual, but, on the contrary, they say that the spiritual is the indifferent general in particular. The beauty, nonetheless, – this category influences decisively the spiritual life –, emphasizes the spiritual content. Referring to the beauty of an object, thing or idea has a subjective character.

“For beauty, which consists of a special symmetry, or of other incorporeal aspect of physical nature, occurs in a myriad of forms and arises from innumerable ordered patterns. Thus, just as the rough surface of a stone does not meet, fit and adhere to the rough surface of any other stone, except when their folds and cavities correspond a great deal, likewise not every quality will reside in any soul. Therefore, different individuals are bonded by different objects. And even though the same object bonds both Socrates and Plato, it binds each of them in a different way. Some things excite the masses, other things affect only a few; some things affect the male and the manly, other things the female and the feminine.” (Giordano Bruno, *Cause, Principle and Unity and Essays on Magic*, edited by Richard J. Blackwell and Robert de Lucca. Introduction by Alfonso Ingegno, Cambridge University Press, 1998, p. 149).

Beauty, as conceived here, is in its classic-traditionalist acception, in which Plato's conception (or the neo-Platonic one, the majority of the aesthetic Renaissance theories refers to) is central. Classic Greek beauty is typological, but, basically, it is a concept which is mainly imitational.

On the other hand, still under Neo-platonic auspices, this time more accurately refined, in the aulic Christian-Byzantine art and esthetic, a conception on the spiritualized beauty has been developing, one that is more abstract and interiorized, in which the principle of natural unity occupies a second place.

From the above mentioned references, at least two tendencies prefigures: one rigorously concentric (in both beauty is still a reference concept), in which the style one calls abstract is pre-eminent, and another one, more *democratical* in expression, naturalist and expressive, in which imitation or the concurrence with the nature (Alois Riegl) makes room for imitation or individual inspiration (and individualized). Besides, one can see that on the Platonic line of beauty as imitation, on which classic Greek plastic arts evolved, the Roman art and the Western Christian one, the style enriched in continuous dialogue with nature. In this context, the art, as well as the science following this evolution line, intensely questioned the nature, imitated it or corrected intensely its imperfections, improved the vision on the human being, but also the conception about the world and this in consonance with the rational and realistic forms or Platonic concepts.

In the abstract style we cannot evidence anymore an evolutive principle, but a reductionist, essentialized one, but nonetheless a unitary conception about existence.

Stylistically configured, the abstract as a representation is not evolutive, *Kunstwollen*, but static, although, paradoxically it is the most dramatic and productive (*poietic*), because it is related to other concept on time, the chronotropical one, different from the chronological one, which is built on the determinist pattern. The chronotropy, which is characteristic for abstract style, deals with permanent creation of poetic worlds (representations), in their great majority possible, rational, but, in a deeper meaning, speculative, (theoretic).

We got used, reading history or the history of the aesthetic theories, to consider that abstract art – in a larger context, the abstract style – is mostly associated with old, pre-historic art with some representation directions of ancient art (pre-classic, and also some classic trends) with traditional art deeply marked by the geometrized spirit, with the Byzantine, Islamic ones, etc.

The opinions are different and according to Worringer, and to others, the abstract, at least in art, as representation, has a parallel development (but, in reality they intersect and combine) with imitative style, spatialized in essence, but creative as well. Imitation is characteristic for the classical aesthetic to which the great majority of conceptions (rational, classic) refer, about the beautiful.

The esthetics and the newer theories about art connect very close the abstract style with the representation manner of archaic and/or traditional human being, and many contemporary aestheticians and artists notice in this a parallel evolution (but, once more, having as reference point the natural object) with imitative art. Here, in abstractionism (we do not refer only to artistic movements, but also to conception and style), the creation vibrates on distinct

coordinates, which, at least in the works of the Byzantine style, also in other creations, close it to a more profound dimension of spirituality.

So far, we proposed two hypotheses: 1. One formal view point on the work, which classify it referring to the principle according to which it starts to exist as a being; we have to admit that this formal perspective is determined by a fundamental criterion, assigned to the content, due to the fact that it debates upon a principle about representing *something*, and secondly the *manner in which that content is represented*.

Stylistically considered, abstraction and imitation are not formal determinations, but they are main ones, configurations which come from within the subject (a conscious interiority, as well a unconscious one) and they have consequences which offer cultural shaping.

In other sense, these are characteristics or stylistic determinations with anthropologic effects. Following the two paths, we may notice that our creating possibilities, as well as the stylistic options, are separated in: on the one hand, *imitation* of the natural object (in which space is the first to investigate); on the other hand, *abstraction* and symbolization, where nature is just a pretext, spatialized nature or our spatialized representation coming on a second place; the natural space does not dictate the final configuration of the work, and we said that, in this situation, the time is the main gear, the efficient cause. 2. having as starting point these two formal suppositions, imitation and abstraction, we referred to a more profound analysis of the *motive* of the work (which is the intention of the subject to create forms) and we took a step further, evidencing a *imitative* and spatialized style and an abstract

or *poietic* style, where, a) the space is prominent, and the time (chronologic) occupies a second plan, or b) *poietic* time (chronotropic) subordinates its spatial characters (imitative),

Giving to the subject the opportunity (the creator) to direct his effort towards other domains of the strongly symbolized reality (not spatialized in the classical sense).

The two hypotheses which open fertile stylistic analyses in the specialized literature, having noticeable effects for what we called stylistic anthropology, were often approached in the fields of philosophy of art or philosophy of culture, leading to theories which, using aesthetic-stylistic concepts, generated so many poetics: one centered around the *mimesis* concept, the other one being directed towards explorations of imagination, spiritualized, *abstractized*, both being referred, during ancient Greek period, to reality: natural reality, this reference manifested, theoretically, philosophically and scientifically, in a naturalist conception, or to the ideal reality, in the opinion of the second direction, resulting an ideal and speculative conception.

Istoria culturii pune în joc două deveniri esențiale: omul și opera sa. Cât din aceste două teme fundamentale ale creației își datorează devenirea una alteia rămâne, totuși, un mister: omul se reflectă în operă sau aceasta din urmă își modelează propriul creator este o întrebare la care ne străduim încă să găsim un răspuns. Credem că interacțiunea este modelatoare în ambele sensuri, dar se manifestă mai ales în ordine spirituală. Interacțiunea dintre om și operă poate fi analizată și din perspectiva antropologiei stilistice.

Antropologia stilurilor devine astfel o parte a antropologiei culturii, însă modalitățile și principiile devenirii de sine, cultural vorbind, a omului și a creației sale, constituie cele două teme majore ale prezentei lucrări.



917897321728246

www.eas.ro